

المسرح والتجريب

بين النظرية والتطبيقات



المشروع القومي للترجمة

91

تأليف: د. باربرا لاسوتسكا - بشونيك
ترجمة وتعليق: أ.د. هناء عبد الفتاح

المشروع القومي للترجمة

المسرح والتجريب

ما بين النظرية والتطبيق

تأليف : د. باربرا لاسوتسكا - بشونياك

تقديم وترجمة : أ.د. هناء عبد الفتاح

مراجعة : دوروتا متولى



١٩٩٩

المسرح والتجريب

ما بين النظرية والتطبيق

المحتوى

الموضوع	الصفحة
المؤلفة فى سطور	٧
على سبيل التقديم	٨
الفصل الأول : أصول التجريب	١١
الفصل الثانى : الفلكلور كمصدر التجريب	٤٣
الفصل الثالث : الممثل : مجرب أساسى فى المسرح التجريبى	
المعاصر	٥٧
الفصل الرابع : المخرج والسينوغراف : مبدعا التجريب فى	
المسرح المعاصر	٨٩
الهوامش	١٢٣

أولاً : المؤلفة فى سطور
باربرا لاسوتسكا - بشونياك
Barbara Lasocka-Pszoniak

* أستاذ مادة تاريخ المسرح .

* أستاذ مادة النقد باكاديمية المسرح فى وارسو/ بولندا .

* أصدرت ما لا يقل عن عشرات الدراسات والكتب النقدية حول تاريخ المسرح وفنونه ، يدور معظمها حول المسرح الكلاسيكي، وظاهرة المسرح المعملى والتجريبي فى بولندا والعالم .

* زارت مصر بناء على دعوتها للاشتراك فى المهرجان الدولى للمسرح التجريبي كعضو فى لجنة التحكيم الدولية عن عام ١٩٩٣ .

* شاركت فى الندوة الرئيسية للمهرجان الدولى عام ١٩٩٤ ؛ وألقت عدة محاضرات عن المسرح التجريبي .

ثانيا : على سبيل التقديم :

تعود أصول مصطلح "تجريب" إلى الكلمة اللاتينية - Experimentum

وتعنى " البروفة " أو المحاولة . ومن المؤكد أن هذا المصطلح لم يكن له ثمة علاقة بالمسرح فى زمن روما القديمة . ولا يعنى هذا أن الرومان لم يبحثوا عن صيغ أدبية ومسرحية جديدة ، أو لم يبتكروا طرقاً إبداعية متنوعة ؛ فرضتها طرائق الحياة العامة والفردية .

ثمة تساؤلات متباينة ؛ تبحث عن إجابات وردود جوهرية حول أطروحات " التجريب " : جوهره - طبيعته - وحول الأعمال المسرحية التجريبية . ورغم ذلك علينا - بداية - أن نستوضح تلك الشكوك المتعلقة بمصطلح " التجريب " ذاته ، وأساليب تناوله . وهذا ما تحاول المؤلفة فى الفصل الأول من هذا الكتاب أن تقدم لنا إجابات عن هذه التساؤلات من خلال دراستها العلمية حول " أصول التجريب " .

أسئلة المسرح التجريبى

التساؤلات حول موضوع " التجريب " كثيرة وملحة :

* فما علاقة " التجريب - Experimentation " فى مفهومه بالطليعية avantgarde " ؟

* أيمكن أن يكون ما يُطلق عليه " ابتكار " هو إبداع وتجديد يدخل فى أطر التجريب ؟

* أتمثل مختلف أشكال التغير مشاركة إبداعية فى تطوير مسرحنا المعاصر ؟

* أيلمس " التجريب " فى معظم تجاربه مفردة واحدة من مفردات العرض المسرحى ، أم لابد أنه يحوى مفردات أخرى تقام عليها عمليات التجريب الفنية ؟

* أكون الأساس الجوهرى لإبداع مسرح تجريبى هو الصياغة الجديدة أو الشكل الجديد فى الدراما ، باعتبارهما قاعدة لها أهميتها الكبيرة فى خلق العمل المسرحى ؟

- * أ تكون طبيعة التجريب طبيعة متغيرة أحادية غير متكررة ؟
- * ما جوهر تلك الأرض التي يقام فوقها التجريب في معظمه ؟
- * ألا يمكن أن يكون نباتا اخضر عوده بعد أن زرعه تجارب الهواة والتظاهرات المسرحية خارج " مسرح العلبة " ؟
- * أ يكون " التجريب " في معظمه - بهذا المنطق - واقعاً فنيا خارجا عن المسرح المحترف أو الأكاديمي ؟
- * أ بمقدور ذلك المبدع - الذي تحيا إبداعاته في تطوير مستمر لأساليبه - أن يستغل هذا " الزخم " الناتج عن تلك الذخيرة المسرحية المتسمة بطبيعتها التجريبية ؟
- * ثم .. ألا يدفعنا هذا - عند الرجوع إلى هذه الذخيرة واستغلالها وفقا لحاجتنا إليها - إلى القول بأن المسرح يحمل في تكوينه ومسوغاته خصائص التجريب ، أو يتضمن إبداعا للجديد المستحدث ؛ أو يخلق مسرحا تجريبيا خالصا ؟
- * أ يكون التجريب - في نهاية الأمر - الحاوي داخله خصائصه الفنية المتفردة ؛ واقفا بالمرصاد ضد الأحداث الحياتية العارضة ؛ والصيغ المستهلكة المستخدمة في عالم المسرح ، لتحل محلها صيغ جديدة ، تكون في مجملها أعمالا فنية مبتكرة ، تبتكر بدورها مسرحاً طليعياً ؟
- وإلى متى ستحيا " الطليعية " ؟ وما تلك الأطر التي تحسم قضية أن يكون هذا العمل الفني " طليعياً " أو لا يكون ؟

وبعد..

ألا تختفي وراء هذه التساؤلات رسالة تدفع المسرح - بدوره - إلى أن يضع لنفسه هدفاً يحققه للمتفرجين ، وهي رسالة تقف مبدئياً - وربما قبل كل شيء - عند الطبقة الأدبية للعمل المسرحي في جوهره ، وهل يمكن لهذه الطبقة - كذلك - أن تتخلق عبر الصياغة المسرحية برممتها لعالم من الأحداث المسرحية ، الفضائات ، ومختلف أشكال الديكورات ، والصوتيات ، والإضاءات ؛ لتصاغ بالتالي في معان وصيغ مسرحية استعارية جديدة ؟!

كثيرة هذه التساؤلات التي تطرحها المؤلفة في كتابها ؛ ويمكن لها أن تضاعفها ومعها تزداد شكوكنا وينقصنا اليقين !. ولكن من المتعارف عليه أن جميع أشكال التطور في " الرؤية الفنية الإبداعية " ، بل عند نشوء أية نظرية متماسكة تتشكل جميعها بفضل طرح الأسئلة المتباينة .

وكي تقترح الكاتبة والناقدة البولندية إجابات بعينها يكمن داخلها اقتناعها بما تطرحه ، وإقناعها بما تعرضه ، كان لابد لهذه الإجابات أن

تتسم خصائصها بشمولية الطرح وخصوصية المعروض. لذلك تعود المؤلفة في أطروحتها إلى العديد من الأمثلة، الموسومة بطبيعتها الكاشفة عن ابتكارات "دراماتية" و "مسرحية" في فصول كتابها الأربعة : ففي الفصل الثاني من كتابها بعنوان " الفلكلور كمصدر للتجريب في المسرح"، تتناول قضية التراث الشعبي ودوره في تشكيل الهوية القومية للشعوب من جانب، ومن الجانب الآخر تتناوله باعتباره معينا لا ينضب من منابع التي تعود " بالتجريب " إلى أرض الواقع وتذهب به إلى سماء الخلود.

وفي الفصول الأولى والثالثة والرابعة (أصول التجريب - الممثل : مُجَرَّبٌ جوهري في المسرح المعاصر - المخرج والسينوغراف : مُبدعا التجريب في المسرح المعاصر) تتناول قضية " التجريب " عبر ابتكارات مبدعيه الاكتشافية. وتغطي في هذه الفصول عددا من القرون تُشكِّل من خلالها الفن المسرحي في ماضيه، وحاضرة التجريبي المعاصر.

إن كثرة الأمثلة ستكون معظمها في هذا الكتاب منتقاة من تجريب هو جزء لا يتجزأ من الثقافة المسرحية البولندية والأوروبية، ذلك لأنه فوق هذه الأرض تتمكن المؤلفة من سرعة التحرك بشكل آمن لا تشوبه المزالق يصل بها إلى بر الأمان، لتصيغ أطروحتها صياغة تتسم بقوة الحجة؛ ووعى التفسير.

د. هناء عبد الفتاح

الفصل الأول

أصول التجريب

البدايات

إن ما يعد اكتشافاً لميداني الدراما و المسرح ، كان مرتبطاً - بلاريب - بما قام به ايسخولوس ^(١) عندما اكتشف ممثله الثاني ، وكذلك بما قام به سوفوكليس ^(٢) من اكتشاف ممثله الثالث . ومن هنا نشأت أغاني يلفها الحوار والعالم المسرحي للتراجيديات والكوميديا ، يقتحمها " البروتاجونيست " ^(٣) - protagonist " في مكان أكثر أمناً ، ليدفع ببداية ظهور الممثلين الذين يمثلون في حواراتهم أكثر الأشكال تركيباً لماهية الإنسان في مواجهته الآلهة ، والأساطير ، والأقدار ، والدولة ، والماضي ، والأوامر والنواهي الدينية .

" والتجريب " - في هذه الحالة - يقلل من ظاهرة " الأيقين " ؛ وإنني - عن قصد - أستخدم هذه الكلمة التي منعت المسرح من بلوغ نري سمائه - حيث كانت هذه السماء مجرد " سائر " يحجب رؤية ديمومة ضوء الشمس الطبيعي ، مما حجب بدوره عنا نور المعرفة والتطوير ، ليحل الليل بظلامه الدامس ، ويحرم البشرية من ذلك الوجود المشترك بين الطبيعة والفضاء اللذين تسبح فيهما المسارح المفتوحة ، أو تدفنهما في مبان محكوم عليها بفضاء اصطناعي ، وضوء صناعي . فمسرح عصر النهضة - وهو الذي نعني به ما حدث - قد قرب خشبة المسرح من اللوحة التي تتعامل مع المنظور ، ولكنه لم يضع حدوداً للموضوعات المطروحة ، ولا لأماكن الأحداث المنفتحة التي تخدم وظيفتها تغيرات الديكورات بشكل تدريجي .

" التجريب " - علي مستوي النقاش حوله وبشكل لا يتفق حول تفسيره الكثيرون - قد حدث عندما لفظ " تالما " ^(٤) - Talma " الزبي الباروكي ، ووضع بديلاً عنه "رداء" واسعا ، وعلى النقيض مما هو معروف ، كانت البدايات الأولى للثورة في عالم " التجريب " في لندن ، ثم باريس ، عندما استخدم " الغاز " بحوامل المصابيح في الإضاءة المنتظمة ، وكان ذلك اكتشافاً هاماً له أثاره التي ترتب عنها كثير من النتائج لصالح المسرح على وجه العموم ؛ وليس فقط لفائدة العروض المسرحية أو الأعمال الدرامية على وجه الخصوص . واستخدمت " البانوراما " باعتبارها عنصراً " سينوغرافياً " ؛ وعثر على ما

يطلق عليه حديثاً "بالسفايت المعلقة" (٥) من حيث هي عنصر رئيسي ،
قد وسع من مدارك التجريب المسرحي ومجالاته . فالإخراج
الرومانتيكي كان نتيجة طبيعية لكثير من التجارب المسرحية ، التي كانت
- في معظمها - ذات طبيعة تقنية .

إن كل ما ذكرناه - آنفاً - يعد اكتشافاً أو حدثاً إبداعياً مهماً .
ويمكن لنا أن نحصي عدداً آخر من المخترعات والمكتشفات تحمل في
معطياتها سمة "التجريب" ؛ فقد ظهر هذا المصطلح - بدايةً - ملتصقاً
التصاقاً واضحاً بالعلوم الإنسانية ؛ ثم انتشر علي الفور داخل بنية
الفنون ونسيجها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . وارتبط
التجريب - بهذا المفهوم - بالتطور السريع ، والديناميكي للعلوم الطبيعية ؛
فأساليب البحث والنظرة العلمية للاكتشاف والوجود قد انتقلت من منطقة
إلى منطقة أخرى من الحدث والإنتاج الإنساني دون معارضة كبيرة .
يلخص جوستاف لانسون - Gustave Lanson في كتابه المعروف
المعنون : (Mela méthode dans les sciences) الصادر عام ١٩١١ تيار
القرن التاسع عشر فيما يلي :

[...] "إن التطور الخلاق لعلوم الطبيعة كان نتيجة
منطقية للمحاولات التي قام بها العلماء بنظرياتهم المتعاقبة
- خلال القرن التاسع عشر - طرح أساليب علمية جديدة
استخدموها في بحوثهم حول تاريخ الأدب ، وقد لوحظ ،
وتوقع ، أن هذه الأساليب ستمنحنا تعريفاً علمياً خالصاً
للعلوم والفنون ، وأنها سوف تلغي إلغاء شاملاً ما يخص
الآن الاتطباعات الاعتبارية أو الاستبدادية في الذوق العام
والأحكام الدوجمائية . " (...) إن النشاط الإنساني - سواء
كان ممارسوه من المبدعين أو منظري الفن - لم يتخط
لحسن الحظ ، حدود الآمال العريضة التي كانت البشرية
تتوقعها من الأسلوب العلمي "التجريبي" للعلوم الطبيعية /
الطبية ومنهجها ؛ لكن القرن التاسع عشر لم يشجع مفهوم
"الأضداد" ، ولم يشجع أي تناقضات ! لقد اعتبر التجريب
دواء لكل تقدم علمي ، نظرياً كان أم تطبيقياً ."

إن الأسلوب العلمي التجريبي قد تضمن - إذن - صحة الفرضيات
التي قام بوضعها وصياغتها أميل زولا في بياناته المعلنة داخل روايته
الذائعة " Le Roman experimental " - حيث أكد أن "الأسلوب التجريبي"
في الفن يقترب من "الإبداع العلمي" ، ويسمح بتقديم أحكام

وتقييمات موضوعية ، وقبل كل شئ يتسبب فى بحث الرابطة التي انقطعت منذ أمد بعيد ما بين الفن والطبيعة . وهناك امتداد لفرضيات زولا ، نجده فى ألمانيا عند منظر الأدب والكاتب الروائى : فيلهيلم بيلشي - Wilhelm Bülsche الذى نادى بأن تكون ثمة رابطة وثيقة ما بين الفن والعلوم الطبيعية :

[...] " إن كل إبداع شعري يحاول أن يخرج عن حدود إمكانات الظواهر الطبيعية ، ويسلك سلوكا منطقيا ، رابطا قضيه الأحداث العارضة بمبدأ التطور ، لا يكون منطقته - من وجهة النظر العلمية - شيئا آخر سوى تجريب عادي مطروح فى المخيلة الإبداعية ، تجريب بالمعنى الحرفى ، وبالمعنى العملى لهذا المصطلح . فالشعر - إذن - وكذلك الموسيقى ليسا شيئين آخرين سوى مناشدة واستنفار لظاهرتين مستقطعتين من الطبيعة " .

التجريب - إذن - هو إنجاز مهم للفلاسفة الوضعيين^(٦) فى القرن التاسع عشر ، وإنجاز مهم لكبريائهم العلمى . لقد عبر " بيلشي " عن قبولهم فكرة المفهوم العلمى للفن ، ذلك المفهوم الذى بفضلله ، ارتفع فيه الفن إلى مرتبة العلم . وكان كذلك تعبيرا عن التيقن من ضرورة التقدم الحضارى للعلوم والثقافة معا بشكل متزامن ، بحيث لا ينفصل أحدهما عن الآخر أبدا . ويتبع ذلك نشاط تطبيقي للمبدعين المسرحيين ؛ وكذلك تحليلات المنظرين ودراساتهم ، التى لم تكن قادرة آنذاك أن تحتوى ضرورات التجريب . إن أولئك المجربين الذين لديهم شكوكهم فيما يجربونه ، لم يملكوا الوعي بطبيعة الحداثة والتجديد اللذين أتوا بهما ، ولم يؤمنوا إيمانا قاطعا بالأهمية الكبرى للمكانة التى وصلت إليها مكتشفاتهم ؛ ولا بإمكانية استخدامها فى حقبة زمنية لاحقة . لذلك فإن شيوع الصيغ الفنية الجديدة قد لحقه تعديل أو طرا عليه تغيير ؛ إذ كانت هذه الصيغ طيبة ، تتسم بقدر من الاعتدال والتكيف ؛ يسمحان باكتشاف الأصل من الزائف الذى لا يصلح عودة للوصول إلى مرتبة " الجديد " .

التجريب المسرحى والمسرح

استخدم مصطلح " التجريب " فيما يخص المسرح ، قد استخدم للمرة الأولى فى عام ١٨٩٤ . وصفت جريدة : (Moniteur Universel) فى الخامس من شهر مارس من العام نفسه " المسرح الحر لأنطوان^(٧) Théâtre

Libre Antoine بأنه مسرح يرمى فى المستقبل " إلى أن يكون مسرحا
تجريبيا :

"[...]" ومن جهة النظر الأسلوبية العلمية ، فإن
التجريب العلمى - يكتب المنظر البولندى : ستانيسواف
فويتشيتسكى - Stanislaw Wójcicki وهو واحد من رواد
أسلوب البحث العلمى المنشغلين بالعلوم الطبيعية - إنما
هو - تحديدا - أسلوب استقرائى ؛ أسلوب يعتمد على
ملاحظة الحقائق ، إنه التجريب المفسر لمعلومات ممنوحة
على أساس افتراضى ؛ لكى يستخرج من هذه الافتراضات
نتائج حول حقائق أخرى "

فالمفهوم الأكثر شمولية لمصطلح " التجريب " - إذن - هو " الجديد "
الذى نعرفه باعتباره ابتكارا لقيم جديدة ، تنشأ نتيجة لدراساتها
وانتقائها ؛ بل وإحلال حلول جديدة قد اختبرت من قبل بفضل
التجريب . إن حركة " الجديد " تتضمن كذلك مرحلتين يجب أن
يضعهما المبتكر أو المجرب فى اعتباره :

أ. إبداع مفهوم تنظيري ، أى وضع الافتراضات ، وتأكيد صحتها
بمساعدة التجريب الذى يستخدم حلولا جديدة . وفى هذا المقام
يمثل " التجريب " بالإضافة إلى نتائجه ، قاعدة جوهرية من قواعد
الإبداع الجديد .

ب. التثقل فى أرجاء الإبداع فوق أرض المسرح ، ليمكن للمبدع أن
يواجه - بدرجة ما - مشاكل فنية نمطية غير ضئيلة ، ومصاعب
تقليدية لا حصر لها ، على الرغم من أن هذا " التجريب "
بهذا المعنى يقترب فى العديد من تجاربه من التجارب التى
تطبق فى حقل العلوم . ولذلك يبقى السؤال مطروحا :

ما الذى يمكن اعتباره فى المسرح " تجريبا " ؟. أهو
نشاط المخرج المشكل لمفردات العرض المسرحى فوق
خشبة المسرح ، ذلك النشاط الذى يتصف " بالتفكير
التجريبى " ، ويقترح علينا شكلا جديدا للعرض المسرحى ؟!
أم أن ما يطلق عليه " تجريب " من الأفضل اعتباره
بمثابة محاولة أو "بروفة" فى المسرح ، لم تزل بعد
تجريبا خالصا يفوق الصياغة المقترحة للعرض المسرحى ،
دون اشتراك النظارة فى مشاهدة " ما يجرب " عليه
وتقييمه ؟ . وقد يكون التجريب الحقيقى الذى يعد مادة

جاهزة قابلة للتشكيل ، شيئا يتسم بالابتكار الجدى فى
العروض المسرحية ، التي سيشترك فيها فيما بعد
المتفرجون ؛ كي تصبح وثيقة مسرحية حقيقية .

فى ظني أن " التجريب " نظريا كان أم تطبيقا ، عليه أن يتخلق
فى كل منطقة من مناطق الحياة المسرحية ، كذلك يمكن أن بتلاشي
من منطقة لينوب فى منطقة أخرى ، باعتباره " نمونجا / موديلا " أو
إلهاما للإبداع والابتكار ، أو أن يستنفذ نفسه فى دائرة من دوائر
الإبداع ، ليعبر إلى دائرة إبداعية أخرى . وقد يكون الخلاف فقط حول
المغزى الاستهلاكي " للتجريب " ؛ وكيفيته الفنية ؛ دون المساس بمبدأ
التغيير والتشكيل الجديدين للعرض المسرحي ، من حيث هو إبداع فني
متجدد .

إن حركة الإصلاح المسرحي الكبرى التي أبدعت أجيالا عديدة
من المنظرين والمطبقين المسرحيين تختلف فيما بينها اختلافا كبيرا
فى الأطروحة ، والفكرة ، والمنهج ، والأعراف ، والصيغ الخاصة
بالتجريب . وهذه الصيغ بمثابة استمرار لكل إلهامات مجربيهما اللذين
تواصلت مناهجهم وأساليبهم ، ولا يزال الدور الجوهرى للتعريف بهذه
الصيغ هو الدور الذى لعبه الفكر المسرحي الموثق فى (مانيفستات -
وتظاهرات) مسرحية ، وفى برامج مسرحية ، وأحلام دائمة لمبتكري
" التجريب " حول مستقبل المسرح ، وهى أحلام دائمة لمبتكري
" التجريب " حول مستقبل المسرح ، وهى أحلام مواجهة ، دائما ،
بتفكير إتباعي مكرور :

" [...] إن كتابي هذا هو فقط مجرد حلم - يستطرد إدوارد
جوردون كريج^(٨) فى كتابه حول (فن المسرح) - أهو أمر
جدير بالذكر أن يقوم البعض بهذا القدر من الضوضاء ، للوقوف
بالمرصاد ضد شخص يخطو خطوة تالية نحو الطريق المؤدى
لتحقيق ولو جزء ضئيل من حلمه ؟! "

أجل ؛ إن هذا الحلم هو حصيلة إما لأفكار أو لتصميمات عدد من
التجارب المسرحية . وفى نهاية الأمر فإن الغالبية العظمى من أصحاب
الفكر التجريبي المسرحي ومبدعيه ، كانوا - وهذا واضح - ممارسين
مسرحيين ؛ تباينوا فيما بينهم فى مجال الإنجاز ومساره ، وكذلك فى
نسبة موافقة المجتمع لتجربتهم ، فعلى سبيل المثال ، كان كريج
يحترف مهنة التمثيل والإخراج ؛ ثم تراجع بعد مرور السنوات عن
الإبداع المسرحي لحساب الأطروحات النظرية ، المدونة فى كتبه ، بل

رفض التجريب القائم على هذه الأطروحات في صيغ وأشكال خالصة بحثة . وعندما زار جاك كوبوه^(٩) في فلورنسيا مسرح كريج الذى صمم له خصيصا ، وكان يسمى : " آرينا جولدوني - Arena Goldoni " وشاهده فراغا ، حيث خشبة المسرح غير مستخدمة علي الإطلاق ، سأل كوبوه المفكر المسرحي الكبير : " ما الذى ستقدمه هنا ياسيدي ؛ وما الذى تعده الآن ؟! " . عندئذ أجابه كريج بهدوء : " لا أحاول تقديم شئ ، إنني هنا فقط جئت لتأمل ! " . وأحيانا يكون هذا النوع من التأمل تجريبا لذاته ؛ فمن المؤكد أن هذا التأمل يوحى ويلهم ، بل إن هذا التجريب قد أعده كريج وهياه ليبعد نظريته ذائعة الصيت من منطقها النظري . إن فكرة كريج " السوبر / ماريونيت " ^(١٠) ، وكذلك ارتفاع مكانة " الحركة " ، باعتبارهما مصدرين للمسرح وجوهريين لإطاره ، قد شكلا الأساس النظري للكثير من التجارب المسرحية التطبيقية . أثارت فكرة " السوبر / ماريونيت " في ذلك الوقت ، كثيرا اهتمام المخرجين المسرحيين ، وألهمت الكثيرين من المبدعين . ويكفي أن نذكر - علي سبيل المثل - بيتر شومان Peter Schuman ومسرحه (الخبز والدمي) ^(١١) ، وعلينا أن لا ننسى تلك المظاهرات المعادية لهذا النوع من التجريب ، وتلك الكراهية الشديدة التى واجهتها حركة التجريب المسرحي برمتها ؛ بداية من ذلك الهجوم القاسي ضد كريج وفكرته " السوبر / ماريونيت " - خاصة عندما طالب بإبعاد الممثل ، واستبداله بدمية ، التوت سحنتها غضبا فى مواجهة تلك المظاهرات المعادية . وقد أدى ذلك ، بعد سنوات ، إلى اضطرار كريج أن يمنح "دميته" مسمي جديدا ، وتعريفا آخر ؛ حيث أرغم علي أن يقبل قدرا من التسوية والتنازل . " فالسوبر / ماريونيت " فيما قال كريج فيما بعد : " هو ممثل زائد شعلة ناقص أنانية " . إن هذه الصيغة استبدل بها كريج صيغة أخرى ليست بجديدة ، لكنها كانت تبدو لنا - دوما - هادفة ، وقد أفاد منها الكثير من الفنانين والمخرجين فى المسرح بمختلف بقاع العالم .

أما أنتونين أرتو ^(١٢) - Antonin Artaud - وهو أكثر المخرجين في زمنه ، المثيرين خلافا حول مسرحهم ، فى محاولته الوصول إلي "مسرح القسوة" الذى ابتدعه ، وبعد أنكساره بسبب شعوره بالإحباط ، لعدم فهم أفكاره الإصلاحية - يعود إلي البحث عن مصادر مسرحه . وبسبب ثراء تجربيه واعتماده على خبرته المسرحية الطويلة ، استطاع أن يبدع نظريته الذاتية حول " التجريب " . بدت هذه النظرية - كما يؤكد الباحثون الفرنسيون والبولنديون المفسرون لظاهرة أرتو - مسرحا

وصل في تصميمه وابتكاره إلى أبعد حدود التجريب الذي يرهص
بالمسرح الجديد . وقد حاول هؤلاء الباحثون ؛ بوعي متفاوت الدرجات ،
فك طلاس فكرة إبداع أرتو البحثي ومؤشراته الإصلاحية ، تمثلت هذه
المحاولات عند كل من بيتر بروك^(١٣) - Peter Brook ويوجينيو
باربا^(١٤) - Eugenio Barba ، وييجي جروتوفسكي^(١٥) - Jerzy
Grotowski .

التجريب والممثل

ثمة كتب ومخطوطات سعي أصحابها إلى تعريف أسلوب عمل
الممثل مع نفسه ، ومع دوره . كانت هذه الكتب وتلك المخطوطات
تمثل - عند صدورها - ثورة وإنجازا فنيين هائلين . وقد دارت
موضوعات هذه الكتب والمخطوطات حول التمثيل والإخراج ، وأهمها
على الإطلاق ما يرتبط بمنهج واحد من أعظم المسرحيين المجريين
في المسرح المعاصر ، وهو المصلح المسرحي الروسي : ق.س.
ستانيسلافسكي - K.S.Stanislawski .

بالقدر نفسه من الأهمية في علاقة التجريب بالممثل ، يقدم كل من
إرفين بيسكاتور^(١٦) ، و بيرتولت بريخت^(١٧) ، نظريتهما . وتمثل
هوامش النسخ الإخراجية لتايروف^(١٨) ، وفاختانجوف^(١٩) ومذكراتهما
جزءا لا يتجزأ من التجريب المعاصر . فداخل هذه الكتابات أفكار
تجريبية تختلف فيما بينها في درجة الابتكار ، والجدة ، والتصوير ؛
والتنوير ، ودرجة نفعها . فبعضها هو تعبير واضح عن " الرغبة"
أو الصرخة أو التمرد في مواجهة واقع خشبة المسرح وتطبيقاته ، أكثر
من كونها مجرد تعريفات وأنساق لفعل التجريب وحدثه : حيث لفظ
المسرح من المسرح ، والممثل من العرض المسرحي ، وتخلص
المسرح نهائيا من الماكياج والأزياء - كما يرى فاختانجوف . إن
بحوث فاختانجوف البنائية لم تكن مجرد توهج ، أو مؤشر يرينا
" كيف نهدم بداية لنشيد البقاء فيما بعد " ؟! ، بل كانت رغبة خالصة
في بناء أساس متين للمسرح المعاصر . ونشير هنا بالكاد إلى بعض
التظاهرات التي نكتشف أنها ستباین وتختلف في مدى تجريبها
ونضجها الفني من عدمه . وعلينا بكل ما نملك من قناعة و يقين
الاعتراف بها جميعا ، باعتبارها سندا قويا وجوهرا متينا يشير إلى
ظاهرة التجريب المسرحي ، في أفضل صورته خلال القرن العشرين .

لقد قام المجربون المسرحيون فى هذه المرحلة التاريخية - بحماس بالغ - بأول خطوة هامة من خطوات التجديد : إبداع المفهوم النظرى ، وخلق الافتراض الأساسى له . ومؤدى هذا الافتراض أن فن المسرح يختلف عن العلوم المتطورة ، وعلى النظرية أن تتواصل والتطبيق الذى يتخلق منها فى بعض الأحيان ، وأحيانا أخرى يتطلب الأمر تواصلًا للتدخل الفورى فى مرحلة الإبداع . ولا تقل أهمية تلك المرحلة عن تلك الخطوة التى يتم فيها التحقق والتثبت من المفهوم النظرى التجريبى كذلك؛ إذ تمثل هذه الخطوة أساسا لحدث التجديد المسرحى .

وبدرجة من الوعى النقدى والتاريخى ، نرى أن هذه الحقيقة تؤكدها الكثير من التطبيقات . فجوهر المسرح التجريبى ينبغى أن تؤكد " معملية " كما يرى بعض المبدعين . وبوعى كامل ، أطلق المصلح المسرحى البولندى ييجى جروتوفسكى على مسرحه " معملا " . وعندما أحدث إنجازا عالميا كبيرا ؛ فإن جروتوفسكى يتوقف تماما عن تطبيقاته فوق خشبة المسرح التى أثارت تغيرات هامة فى المسرح العالمى ، ووضعت تطبيقات المسرح فى حاجز ذى قضبان متوازية - بالمعنى الحرفى لهذا التوصيف . لقد أبدع جروتوفسكى بمدينة فروتسواف البولندية ما أطلق عليه " بجماعة البحث " . فما الذى أراد جروتوفسكى الوصول إليه؟ . أراد التوغل داخل منابع المسرح ومصادره الأولى ؛ والتوصل إلى ذلك الإنسان الحقيقى المنغرس حتى النخاع فى الصدق والأصالة ؛ ذلك الإنسان الذى لا يتقنع بالكذب ، ذلك الذى يغدو مبدعا جديدا للواقع / الحياتى:

" [.....] باسم أى شئ اخترق جروتوفسكى - إذن - ما هو خارج عن المسرح ؟ يمكننا أن نتعامل مع هذا الإبداع باعتباره إبداعا يتجزأ فيه المسرح إلى ممثل ومتمفرج منفصلين - يؤكد جروتوفسكى - أو إنه على مستوى الحكاية أو السرد القصصى ، مسرح لا يرمى الوصول إلى تشييد نسق من الإشارات الفنية " .

إنه قبل كل شئ مسرح علينا أن نعامله باعتباره إبداعا ، لا يتجه نحو تقديم عروض مسرحية بعينها . ولهذا ، فهو تجريب متتال فى سلسلة من التجارب التى ينبغى لها أن تكون بطبيعتها ، وبالضرورة ، ظاهرة " للمسرح البديل - Alternative Theatre " ، أو لحالات التمسرح التى تبدو تظاهرات مسرحية تتسم بسمة دياكتيكية فنية :

"[.....] فما الذى يستند إليه - إذن - تجريب كهذا؟! لقد تساعل هؤلاء الذين أبدعوه ، ثم تساعل فيما بعد عن أولئك الذين لاحظوا وجوده؟! ، ففي منفي مشترك ، وفي مكان منعزل عن العالم الخارجي ؛ نكتشف تشييد لقاء منفرد بين البشر . انعقدت لقاءات بيننا - يستطرد أحد النقاد المسرحيين - لم تكن مجرد عروض مسرحية ، لأنها لم تحو داخلها عناصر مسرحية ، كتلك التى يطلق عليها " عقدة " أو "حدث مسرحي" ، ولم تكن هذه اللقاءات مادة للرؤية أو المشاهدة تتفرج عليها النظارة ، لأنه لم يوجد بالفعل شئ من قبيل هذا . إنها مجرد لحظات شيقة ، لحظات من التجريب البديع للغاية " .

هكذا كتب النقاد والمؤرخون المسرحيون عن جروتوفسكى وبحوثه المسرحية . لقد كانت أعماله مجرد تجريب مسرحي ، يحمل فى مسرحته منبعه ومصدره الذاتى . إن هذا النشاط المسرحي الابتكاري كان في واقع الأمر عملا ذاتيا ؛ يحمل داخل إبداعه سمة فعل الحياة . ولا يقلل هذا التفسير فى الوقت نفسه من قيمة جروتوفسكى الفنية ، ومرتبته التجريبية ، عندما غادر المسرح بوصفه مؤسسة ، ليقتمح الواقع بكل ما فيه ، محاولا تحقيق مسلمات فلسفية محبوبة ؛ فنلاحظ أن التجريب المسرحي لديه - فى هذه المرحلة التالية - يحوي داخله حدودا ، يتم اختراقها فوق أرض مسرحية غير معروفة ، أرض مجهولة تبحث لها عن مكتشف .

التجريب الطليعي ومعملية

من أكثر المواقع التى يتبناها الفنانون التجريبيون - وتعد سمة رئيسية لهم - الإيمان الصلب الذى لا يلين بإمكانية بناء الواقع وتشييده فى مواجهة قضية الفن ، وتمائل الفنان مع القوة الخلاقة للنسق الجديد والعلاقات الجديدة . وكانت الآثار المترتبة عن ذلك سعي المجرب نحو استحضر الفن والحياة معا ، وإذابة الحدود فيما بينهما ، بل حتى احتواء الواقع باعتباره مادة خلاقة للفن فى مقابل المسرح ، باعتباره - بالضرورة - مرجعا رنانا لبرنامج الذاتى ، وليس مكانا راميا لوقوع الأحداث المسرحية ذات المعيار الفني الخالص . لقد اخترق " الداديون " الأوائل خشبة المسرح فى زيورخ عام (١٩١٦) . كان منهم : تريستان تزارا - Tristan Tzara وهو جو بال Hugo Ball ، ورائدهم ألفريد جارى Alfred Jarry الذى قدم (الملك أوبو) عام ١٨٩٦ ، ودمروا بهذا العرض معقل المسرح النمطى التقليدى ، وقاموا بتعريضه

من كل ما كان ينطوي عليه من مفارقات تاريخية ، ليبعدوا بدايات نسيج جديد ، لعروض مسرحية تنغرس - قبل كل شيء - في طراز ونموذج جديدين للعلاقة الجوهرية بين المبدع / المتفرج ، والمبدع / الفنان ، الذي يقدم واقعا خارجا عن حدود المسرح من حيث هو مؤسسة رسمية . إن هذا التغير الحيوي للموقف الجديد للمتفرج كان كذلك أساسا وشعارا لتظاهرات المستقبليين : وعلي رأسهم توماسو مارينيتي - Tommaso Marinette عام ١٩١٥ ، حيث استجاب هؤلاء المبدعون لاستغلال كل وسائط التعبير المسرحي الجديدة فوق خشبة المسرح . إن طليعية التجريب المسرحي ظهرت آنذاك عندما تشكلت بشكل رئيسي لتطالب بتغيير الواقع المسرحي : أدولف ألبا (٢٠) ١٨٨٩ ، جورج فوخس (٢١) ١٩٠٤ ، إدوارد جوردون كريج (٢٢) ، جاك كوبوه (٢٣) ، واستمر تأثير هؤلاء المصلحين المسرحيين حتى الثلاثينات من القرن العشرين . ويصعب أن نحدد الحدود الواقعة بين ما يقع تحت مسمى " الطليعية " وذلك الذي يندرج تحت عباءة حركة الإصلاح المسرحي الكبرى . ثمة تقارب وتباعد ، في الوقت نفسه ، يشهدان على قرابة المساعي والأهداف بين الحركتين . فيمكن لنا أن نعثر - على سبيل المثال - على صدى لفكرة " السوبر / ماريونيت / كريج " في مطالب الطليعيين الأوائل ، لكننا نعثر كذلك على تناقض يبدو واضحا في سعي المصلحين الأوائل إلى التغيير الكامل للمسرح القائم . وفي ذات الوقت ، نجد لفظ الطليعيين له وتجاهلهم إياه . علينا - إذن - أن نحدد شيئا جوهريا ، وهو أن الموقف الرفض لمبدعي المسرح الطليعي ، يتأكد واضحا في الوقوف الواعي على هامش الحياة المسرحية الرسمية ، والرامي إلى خلق مساحة وبعد واضحين ، يبتعدان بمسرحهم عن " ربرتوار " المسرح بوصفه مؤسسة ، وكذلك - وربما يكون هذا هو الأهم - الانقطاع التام عن الميراث المسرحي الذي شعر المصلحون المسرحيون أنهم منتمون إليه في إعادة " مسرحية المسرح " ، وفي العودة إلى مسرح شكسبير بالعصر الإليزابيثي ، وفي الكوميديا المرتجلة الشعبية ، والكوميديا دي لارتي - Comedie dell'Arte . وظهرت علاقتهم بالتراث المسرحي الإنساني واضحة تماما في بحث المصلحين المسرحيين الدعوب عن وسائل جديدة تقربهم من الطليعيين في التعبير الفني ، واحتواء المسرح مناطق حياتية لم تلاحظ من قبل ، ولم تكتشف بعد !! . وقد نتجت هذه الحاجة من الفهم اليومي لمفهوم " الطليعية " القائم على معرفية جديدة ووعي حاضر بالطبيعة الفنية الحياتية :

" [...] لقد تسبب عن هذا ، أن الوسائط المسرحية ،
ووسائلها أو صورها ، وهينتها ، قد أعدت طليعية تذبل
وتموت وتفقد طليعيتها عبر استخدامها "القبيح" لوظيفة
مماثلة مقلدة لمبدع آخر أو لعمل إبداعي آخر . إن طليعية
" كلاسيكية " كهذه - إن جاز لنا استخدام هذا المصطلح -
إنما تقوم على نشوء أنساق ونماذج تزدهر ، ويوافق
عليها المسرح التقليدي . فيتسبب عن ذلك أن الفنانين
الطليعيين يقومون بالبحث الدائم غير المنقطع عن صيغ
للتعبير مختلفة وجديدة ، لا تدخل في نطاق التوافق
" التقليدي " ، أو تكون جزءا لا يتجزأ من تراثه . "

فالمسرح الطليعي بنية متطورة لمرحلة متواصلة تتبدى في الصيغ
والأشكال المتغيرة ، وهي بهذا المعنى - تمثل مصدر إلهام للمسرح في
رحلته الإنسانية والحضارية التي لا تنقطع سلسلة حلقاتها .

وبصرف النظر عن السمة المتغيرة للظواهر الطليعية في المسرح ،
داخل مساحة زمنية ما بين أوائل القرن العشرين وحتى النصف الثاني
منه ، فإنه يمكن لنا أن نشير إلى الميول الواضحة نحو بعض
المتغيرات التي بفضلها تغير شكل العرض المسرحي ومحتواه وبعض
عناصره . وتكون المحصلة النهائية استدعاء المسرح التقليدي للقيام
بالتغير الجوهرى لصنوفه وتقنياته المسرحية . لقد حركت التجارب
الأخيرة من السطح الراكد ، الحركة المسرحية ، واخترقت الحدود التي
كانت تعامل حتى الآن باعتبارها خصوصية مسرحية . ومن بينها
الكلمة والفعل التمثيلي ، ليزداد اقتحام فنون أخرى في الوقت نفسه .
ومن بينها الفنون التشكيلية والمعمار والموسيقى والبالية والتمثيل
الصامت ، فيسيطر الأخير على قسم كبير من العرض المسرحي ،
ويتحكم في جسد الممثل ، ويحيله إلى قدرة هائلة من التعبير الرامز
والثري في أتون واحد . وتؤكد هذه العلاقة الجديدة بهذه الفنون ابتعاد
المسرح عن استقلاليته من حيث هو فن منفصل ، ونلاحظ هذه
الظاهرة في ميادين إبداعية أخرى ، هذا من ناحية ؛ ومن الناحية
الأخرى يتزايد الاهتمام بأن يعامل المسرح بصيغة ووجهة نظر
تنظران إليه باحترام ونبيل . بدئ في هذه الآونة كذلك القضاء على
التقسيم الذي يفصل ما بين العرض المسرحي والحياة الواقعية . والدليل
على ذلك هو إدخال مواد جاهزة لم يعرفها اللعب المسرحي بعد ،
لتمثل أدوارا في الأحداث المسرحية ، وتأتي تباعا هذه المواد خارجة
عن المبادئ التقليدية لعلاقتها بالمتفرج ؛ وتثور عليها . وتكون الآثار

المرتبة عن تلك ، الذوبان التام للحياة والمسرح معا ؛ وخروجهما عن إطارهما التقليدي الفاصل فيما بينهما ؛ والإرهاص بوظائف جديدة لما يطلق عليه "موقع الأداء" و "موقف الملاحظة" و "الشك الكامل" كذلك في المساحة المستقلة للمكان المسرحي .

كان تيار الطليعية برمته - إذن - متوجها ضد المسرح التقليدي ؛ خاصة ضد تلك الثوابت التي حافظ عليها هذا المسرح في علاقته بالنص الأدبي ، والوظيفة المسرحية للممثل . فدمر البنية الهيكلية للنص الروائي ، وأحل الاستقراء الحر للمعاني والتفسيرات مكانها ، وبسبب غوص الكلمة في دائرة منطوقها المعنوي (من المعني) علي حساب وظيفة اللغة التعبيرية المسرحية ، جعل المسرح في بعض الحالات المتطرفة يتوالي في التخلي عن الكلمة ، فتتغير مهمة الممثل بشكل راديكالي . وتدرجيا - كما حدث للكلمة - يتوقف الممثل عن أن يكون "حاملا" للمعني ، أي يتوقف عن أن يعرضها فوق الخشبة ، لأن المسرح نفسه يتوقف كذلك عن أن يقدم "عروضا" ، ويريد أن يكون مكانا "للحدث" . والممثل في هذا الحدث هو شكل غير مباشر للفعل الدرامي المؤثر ، أو هو يمثل حدثا آخر ، هو "التضحية بالذات" ، إما بتعبيره الصامت أو بذاته الكلية .

من هنا ينبثق عامل "الخيال" جليا في المسرح ، وتتخلق المخيلة الإبداعية لدي الممثل والمتفرج معا ، حيث يغدو هذا الخيال للمتلقي (المتفرج) نقطة تحول في بحثه المستمر عن التواصل الدائم الذي لا ينقطع مع الفن المسرحي وتجريبه الطليعي .

المسرح الطليعي في بولندا في فترة ما بين الحربين

كانت فترة سنوات (١٩١٨ - ١٩٢٨) إلهاما للشعر والرسم الطليعيين للمسرح ، إنها مرحلة تعد من أكثر المراحل إبداعا وبحثا جديدا في المسرح . ففي هذه الفترة تشكلت أسس مفهوم المسرح ونظريته ، وكتبت أعظم الدرامات الطليعية ، وولدت مفاهيم سينوغرافية ، ونشطت المسارح التجريبية الصغيرة . وبعد عام ١٩٢٨ ضعف تجريب الطليعيين قليلا ، ولكنه لم يمت . إن وجودهم وتأثيرهم وموانئهم المعلنة في السنوات العشر التالية وحتى الحرب العالمية الثانية ؛ قد اتسمت بسمتهم وطابعهم ، ليغدو المسرح أكثر استقرارا .

انتهى عصر الشعارات والمانيفيستو ؛ ولكن لم ينته عصر الإنجازات الطليعية ، فى أثناء ذلك تطورت بشكل شائق الإبداعات الدرامية ، حيث ظهر الشكل / المعماري / الفضائي لمفهوم المسرح ، لتبدأ أنشطة أكثر إثارة للمسرح التجريبي ، ومن بينها " كريكوت - Cricot " وأثرت الحركة الطليعية بنفوذها وتأثيرها الكبيرين فى طراز الإخراج بالمسرح الرسمي . وتأكدت كذلك الأطروحة القائلة بالتخلق المتعاقب لفن المسرح ، ذلك التأخر الواضح لقبول المسرح لعناصر جديدة من فنون أخرى ، وتكيفها مع صياغة أكثر نضجا .

وكانت أكثر الجماعات الطليعية نشاطا جماعة " المستقبليين " الذين وصلوا - عبر برنامجهم - إلى وسائط مسرحية متجددة ، وعروض استعراضية حديثة متطورة . ولمحاولة رفع الحواجز التى تقف ما بين الفن والحياة ، فإنهم لم يعاملوا المسرح بمثابة أرض مستقلة بمفردها كمركز لنشاطهم الفنى ، بل كانوا يمثلون تيارا حيا فى الوسط المسرحي . إن المبدعين المستقبليين الذين كانوا ينتمون إلى مدينة وارسو ، ومن بينهم ألكسندر فات - Aleksander Wat وأناتول شتيرن - Anatol Stern أكدوا أن جوهر العمل المسرحي إنما يقود وينبع من " البداية " وإليها عبر عروض مسرحية سيركية (من السيرك) ؛ وصولا إلى الجماهير الغفيرة ، كما نرى العمل المسرحي الضخم " Gga " الذى عرض فى عام ١٩٢٠ . ورأوا كذلك أن فى " التيمة " البسيطة للأحداث المسرحية أساسا للإبداع الفنى الهادف . وهذه الملاحظة الفطنة قد استقت خصوبتها من اهتمامهم بالمسرح .

وكذلك فإن " جماعة المستقبليين " الذين ينتمون لمدينة كراكوف^(٢٤) وهم : (برونو ياشينسكى^(٢٥) - Bruno Jasienski وستانيسواف مودروجينيتس - Stanislaw Modrorzeniec وتيتوس تشيجيفسكى - Tytus Czyzewski) قد عدوا المسرح واحدا من أهم إنجازات الفنون الإنسانية ، من ناحية تأثيره الكبير على الجماهير . ونشاهد ذلك مكثفا تكثيفا بالغيا فى مفردات العرض المسرحي : " Jednodniowka futurystów " الذى قدم عام ١٩٢١ .

أما البيان الذى أعلنوه ؛ مجديدين من خلاله تصورهم للمسرح ، فكان عليه أن يكون متكاملا فيما بعد ، فى اللحظة التى يتسلم فيها جميع المستقبليين المعانى المعدة للعروض المسرحية والاستعراضية . فحتى تلك الآونة لم يكونوا يملكون أية خشبة مسرح ، بل كانوا يتباعدون عن وضع تلك الحلول النظرية التى تشكل المسرح فى المستقبل ، ولا تخترق أية حدود سوى الملاحظة المرئية العامة ،

وهي تعد رد فعل حيا للتظاهرات والمانيفستات للإيطاليين الذين أكدوا الخصائص الاستعراضية للمسرح ووظيفته.

إن برونو ياشينسكى (١٩٠١ - ١٩٣٩) في تحديده وظيفة العرض المسرحى الحديث وصيغته، قد ابتعد عن افتراضاته الديمقراطية وجماهيريته، وبحثه عن شيوع العرض المسرحى المتضمن شعارات من قبل "الفنانون في الشارع" و"كل فرد يمكن له أن يكون فنانا"، أو ذلك الشعار الذي يطالب "بمستقبلية فورية للحياة"، لقد حدث كل هذا عام ١٩٢١، واتسم المبنى المسرحى الجديد بهذه الخصائص باعتباره مكانا للعرض المسرحى، متضمنا توزيعا جديدا لأدوار المؤدي وعلاقته بالمتفرج الجديد. لقد كان على "المستقبلي" أن يكون منضبطا مع نفسه في رؤيته للمسرح، وكان عليه أن يتيقن من أنه يقدم مسرحا في المكان الذي يحدد معالمه المصلحون المسرحيون عبر استقلال العمل المسرحى. لقد ظهرت تيارات واتجاهات لا يحدث فيها تجزئة في العلاقة بين الحياة والفن، وكان ثمة عامل واحد منظم هو أن يغدو الفنان صادقا ومفاجئا. أما المبدأ القائم على التواصل الفنى المنطقي للعرض المسرحى، فكان عليه أن يحل محل "ذلك الهراء المتجول - رقصا في الشوارع". كان على العرض المسرحى كامل البنية والحبكة، أن تقدم بديلا عنه للمشاهد روح مكثفة بالمتعة؛ تمنح المتفرج الشعور بالبهجة.

وبالاتفاق مع تلك البيانات المذكورة آنفا، فإننا نرى أن نشاط المستقبليين ومكانتهم قد تضععت في بعض اللقاءات الشعرية الموسيقية، والتظاهرات الفنية؛ التي كانت تقدم في (نوادي المستقبليين) بوارسو، ومن بينها "المنارة السوداء - Czarna Latarnia" في عام ١٩١٨، أو الاشتراك في برنامج نادي "بود بيكادوروم - Pod Pikadorem" عامي (١٩١٨ - ١٩١٩)، و"نادي كاتارينكا - Katarynka" في عامي (١٩٢٠ - ١٩٢١)، و"نادي Galka Muszkatulowa" في السنوات (١٩٢١ - ١٩٢٤).

لقد نظم المستقبليون "أمسيات شعرية" مشتركة في عدد من المدن، وكانت هذه الأمسيات من أكثر اللقاءات ضجة وصخباً. وكان مكان لقائهم الذائع الصيت مدينة زاكوباني^(٢٦). لقد استغل الطليعيون كالعادة السيناريو نفسه، حيث وصف فيه كيف يمكن استثارة الجماهير واستفزاز النقاد. وسمح ذلك بالوصول إلى الهدف الرئيسي من "الأمسيات الشعرية" الشهيرة، فجذب المستقبليون الانتباه إليهم، ومنحوا الفرصة لأنفسهم بتوسيع نطاق حدود الفن وآفاقه، لإبداع صيغ

وأشكال تعبيرية جديدة، لقد تكون البرنامج المطبوع لهذه الجماعة من "ساتيريات - أعمال ساخرة" تقف بالمرصاد ضد الطبقة البرجوازية، وضد إعلان المبادئ الأخلاقية / السياسية والفنية، وقبل كل شيء ضد الشعر القديم. ورغم ذلك، لم يعنى هذا - على الإطلاق - أن هذه الأحداث كانت تحمل سمة أدبية فقط، لأن المؤدين (المنفذين) كانوا فى معظم الأحوال مبدعين يدعون كذلك للعمل المشترك مع فناني المسرح، الذين استطاعوا بدورهم أن يحيلوا "نوادي المستقبلين" إلى أمكنة ومواقع للتجارب فى مجال التعبير التمثيلي. وقد نالت الممثلة إيرينا سولسكا أكبر اعتراف عند قيامها بتفسير الشعر المستقبلي، فقد اعتمدت فى أدائها على مقطعين من الشعر، كتبهما شاب، والمقطعان تحت عنوان "موسكو"، وكانت تؤديهما أداء تمثيلى استخدمت فيه جميع الإمكانيات التمثيلية. وبالطريقة ذاتها استطاعت "هيلينا باتشيسكا - Helena Baczynska" فى إلقائها أشعار برونو ياشينسكى أن تنقش فى أدائها "الكلمة - والتشكيل الجمالى" فى خلاصة فنية لفنون الإلقاء والموسيقى والرقص، وبنجاح كبير قدمت صوفيا أوردينسكا - Zofia Ordynska ويانوش ستراخوتسكى - Janusz Strachocki أشعارا بطريقة تمثيلية اتسمت بحدة التعبير. وفى "الحفلة الكبرى لشعر المستقبلين الشمولى" بوارسو عام ١٩٢١، حيث اشترك كارول أدينتوفيتش - Karol Adventowicz وستيفان ياراتش - Stefan Jaracz فى تقديم فنون طليعية اعتمدت فى تناولها رؤية مستقبلية للفن المسرحي. ورغم أن الممثلين كان لهم دور أكبر فى ذىوع شعر المستقبلين، اعتقادا منهم بأن هذا الشعر قد ينشط من تقنيات التمثيل؛ فإن حركة "المستقبلية" - فيما عدا بعض الحالات الاستثنائية، ومن بينها "أمسية المستقبلين"، فى "مسرح سووفاتسكى بكراكوف - Teatr im. Juliusza Słowackiego" عام ١٩٢١ - لم تخترق حدود هذا المسرح وأطره، ولم تحرك من بنيانه السائد آنذاك.

إن التخلص من العروض المسرحية الكاملة، واستغلال "ثيمة" البرنامج المتكون من أجزاء متناثرة متقطعة، ومن تواصل المشاهد المنفصلة، تفسر كذلك عدم اهتمام المستقبلين "بالدراما". فمهمة تقديم خلاصة فنية لظهور الحياة بشكل أفضل، كانت تخدمه العروض الشعرية القصيرة أكثر من بناء الصيغ الدرامية، التى كانت تتطلب بناء خاصا. ومن بين المستقبلين كان تيتوس تشجيفسكى (١٨٨٠ - ١٩٤٥) الكاتب الوحيد، فى ذلك الوقت، الذى حاول

ممارسة التأليف الدرامي ، أما درامات ياشينسكى (*) - الكاتب والشاعر البولندي والمؤلف المسرحي - فقد انتشر إنتاجه بعد إعلانه الرسمي انقطاعه عن المستقبلين . وألف تشيجفسكى ثلاث مسرحيات من ذات الفصل الواحد ، وهي علي التوالي : (الحمار والشمس - Osioł i słońce w metamorfozie) في عام ١٩١٨ ، وقدمت فيما بعد عام ١٩٢١ بمدينة كراكوف بمسرح (باجاتيلا - Bagatela) ومسرحية (السارق من رفقة طيبة - Włamywacz z lepszego towarzystwa) ، و مسرحية (الثعبان وأورفيوش وأوريديكا) عام ١٩٢٢ . لم يكن لهذه العروض المسرحية تأثير علي الفن المسرحي وتجديداته المعتمدة علي تراكم المهمات المسرحية (قطع الإكسسوار) للمستقبلين ، كذلك استغلال التجارب الشعرية في هذا التيار ، وليست الدراما التي جاءت فيما بعد متأخرة ، وغدت ذات أهمية أكبر عندما أدان المستقبلون اللغة ، للوصول إلي قيم جديدة للكلمة ، وإلي مفهوم متزامن مع رؤاهم الجديدة . ومع مرور الزمن ، اختلفت هذه المفاهيم علاقتها ببرنامج المستقبلين ، لتمسي قاسما مشتركا بين مختلف أشكال التجريب عند الطليعيين .

التجريب والمحاولات المعملية

يري المنظر المسرحي الفرنسي - André Venstein أن علي المسرح التجريبي ألا يتعدى " المحاولات المعملية " ؛ وأن يتم بعيدا عن النظارة ، بينما يكون هدفه الخضوع إلي " الأشكال " - خاصة - في التجارب التي تتم علي عناصر العرض المسرحي . وقريبا من فكرة " فينستين " ، يمكن لنا تلمس التأثير التجريبي النابع من المشروع الذي نادى به معهد المسرح البولندي - والذي اقترحه الكاتب المسرحي البولندي (فيتولد فاندورسكى - Witold Wandurski) في الثلاثينيات من هذا القرن العشرين : أينبغي بالفعل لفظ النظارة من التجريب ؟ إن هذا السؤال المطروح الذي يربط التجريب بلفظ النظارة ، يعد من قبيل التنويع علي لحن رئيسي يتغني بتجريب المسرح دون اشتراك النظارة

(*) قدم له مسرح الهناجر - للمرة الأولى في مصر والعالم العربي مسرحيته الهامة " حفل مانيكان " من إخراج هناء عبد الفتاح في فبراير ١٩٩٦ .

في هذا التجريب ، رغم أن وجوده هو العامل الإبداعي المشارك والمائع معني لهذا التجريب . يقترح أندريه فينستين تسمية تلك التجارب التي تقوم علي التجريب المنفتح علي النظارة : " بمسارح البروفات " أو " مسارح الطليعة " ، والمسألة لا تعدو هنا مجرد مسميات ؛ فالمتفرجون - لكونهم مستهدفين من مختلف أنواع الخبرات والتجارب - يقوم المبدعون بكشف أسرارهم وألغازهم ، والمتفرجون - بهذا المعني - يمثلون إلهاما مشتركا في عملية الإبداع المسرحي ؛ رغم عدم معرفتهم ألاوعية بشكل التجريب المقدم وبنيته ، ولذلك ففي ظني أنه مادام الأمر متعلقا بإشراك الجمهور فيما يشاهد ، فإن التجريب لا يزال يتخذ سمة استثنائية متفردة لا تستجيب وحاجات هذا الجمهور ، أو تسعى إلي إرضائه ، وهذا هو جوهر التجريب الذي ينبغي أن يكون شيئا آخر مختلفا عن الحياة المسرحية برمتها . عليه أن يقف فوق أرض ثقافية صلبة ، ينبغي أن يكون التجريب في مجالاته متعدد الجوانب ، يحمل أفكارا ، ويطرح صيغا معبرة عن الحاضر وعن المستقبل ، ويغدو المسرح الأكاديمي مادة خفية مكثفة بالأسرار ، يستحيل تخليقها فوق خشبات المسرح التقليدية .

ونلاحظ أن المبدعين التجريبيين يتنازعون دائما حول الأساليب التي أصابها الهرم ، وحول المناهج المتقولة التي أصابها التكلس ، وأحيانا ما تحقق أفكارهم ورواهم هدف النجاح ، لكنهم - في واقع الأمر - يقعون دائما في أسر وحدة فنية منعزلة . فمنذ اللحظة التي يبتكرون فيها أشكالا جديدة للمسرح ، وصيغا مبدعة أخرى يقترحونها فوق أرض الواقع المسرحي ؛ ليبدو هذا التجريب مشاعا للجميع ، نكتشف فيما بعد أنه قد استنسخ هذا التجريب بشكل مبتذل في عروض مسرحية متباينة القيمة فوق خشبات المسرح التجارية من جانب ؛ ومسارح الدولة - من الجانب الآخر - حيث يسعى مجربونها إلي التغريب الأهوج ، فتتوقف مسيرة التجريب في مسرحهم باحثين عن " الموضات " الشكلية الجوفاء ، وتتعلم فيه خصائصه التجريبية الأولى . (*)

وفكرة " التجريبية " عند التجريبيين - هي علي الوجه التالي : الكشف عن ضالة النمط التقليدي المتزايد في الأعمال المسرحية التي

(*) لا حظ بعض العروض في مصر التي تدعى لنفسها سمة التجريب ، تنطبق عليها سمة الأهوج - المترجم -

تعد سمة جوهرية لحاضر المسرح ، عندئذ يود المخرجون أن يتشكل المسرح من جديد ، فيصبح ابتكارا وإبداعا مستفزين يستثيران مجربا تاليا ، يكتشف جزيرة مجهولة أخرى من جزر التجريب ، وأراض جديدة للمسرح . فالتجريب - إذن - يحمل من ورائه عمرا قصيرا . وتاريخ المسرح برمته يتكون - علي مستوي النظرية والتطبيق - من عدد من " حيوات " التجريب القصيرة ، التي يجب عليها بالقطع أن تتسلسل في عقد لا تتفرط حباته ، يفرق فيما بينها التكامل الفني ، والحرفة المتسمة بما هو مألوف وعادي ، عند تقديم عروضها المسرحية الجديدة .

وأحيانا نشاهد تجارب حقيقية غير عادية ، ونكتشف في حياتها المسرحية ابتكارا ونسقا غير متكررين ، يوحدان العمل المسرحي بين طياتهما في هارمونية وتناسق . يولد هذا النوع من التجارب في أنموذج مسرحي متميز ، يعد في معظم الأحوال إبداعا جديدا لصاحبه في عالم التجريب المسرحي ، ويغدو ظاهرة متفردة ، تتلاشى وتذوب في نهايتها بوصفها ظاهرة ، أو تتسحب حين يتراجع مبدعها عن الاستمرار والتواصل . إن ديالكتيكية هذا النوع من التجريب ، تبتكره الاكتشافات الكبرى والانهيئات المأسوية للحضارة الإنسانية في مختلف عصورها .

أنطوان وبدايات التجريب العالمي

كانت بدايات التجريب المتعددة والمتباينة بدايات ضعيفة ، حتى إنه لم تظهر آنذاك أهمية لوجودها وقيمتها . ظهرت هذه البدايات في ديكورات عروض أندريه أنطوان^(٢٧) الأولى المتمثلة في " طاقم " الأثاث المتكامل المتكون من غرفة طعام يستعيرها من منزل أمه ، ويضعها فوق خشبة مسرحه . يقول أنطوان:

" [...] حوالي الساعة الخامسة ، أقوم بتأجير عربة ، وأسحبها بنفسى وفوقها قطع الأثاث علي طول طريق روشين أرت " .

إن فرقة الممثلين عند أنطوان ليست إلا حفنة منا ؛ أناسا عاديين ، عابرين ، يري أنطوان فيهم معارفه مجرد مخبولين ، بعضهم من موظفي شركة الغاز ، ومعظمهم مختارون من العابرين في الطريق . وينطبق الشيء نفسه علي الجمهور ؛ مجرد أناس عاديين اختيروا عن طريق المصادفة ، كانوا يمثلون في فرقة أنطوان باعتبارهم مشاركين

في الفرجة والرسالة الموجهة إليهم. أما الممثلون ، فكانوا يؤدون أدوارهم بأدوات ووسائل متواضعة ، يستخدمها أنطوان في البدايات التجريبية الأولى لعروضه المسرحية. ولم يبرر هذا التواضع فقط البرنامج المتواضع للغاية ، بل كذلك الفقر الواضح الذي أرغم أنطوان الاهتمام بالعجالات المسرحية السريعة ، واستخدام الرموز والاستعارات الرامزة إلى طبيعتها الفوتوغرافية ؛ من حيث هو أسلوب ومنهج إخراجي. ويتدرج نمو هذه الحفلات المسرحية مع ثبات دستور أنطوان الطبيعي البدائي النظرة إلى الواقع؛ حيث يتبدل الحال فيما بعد ؛ فينفق علي عروضه مبالغ طائلة ، لتتغير البدايات المتواضعة الأولى في تكوين الفرقة ، لتصبح فرقة فنية مكونة من مجموعة من الأخصائيين الخبراء في فنونهم. ففي الوقت الذي تستقر فيه معالم مسرح أنطوان ، يتضح أسلوبه المعبر عن قيم فنية أكثر نضجا ، متفردة في نوعها ، غير متكرره. عندئذ يغدو ممكنا تقديم عروض مسرحية تؤكد ثراء هذه الفرقة وقدراتهم الفنية الفائقة. ففي العرض المسرحي ذائع الصيت " النساجون " لهاوبتمان، نلاحظ أن أنطوان يقوم للمرة الأولى بقيادة جماعة من البشر " الكومبارس " بلغ عددهم ثلاثمائة فرد ، ويشكلهم تشكيلا فنيا جماعيا جديدا فوق خشبة.

في هذه المرحلة ، يتحقق حلم الانتظار لما أطلق عليه في تجريب المسرح : " وفاء خشبة المسرح للواقع الحياتي " وفاء أمسي أكثر أصالة وتكاملا من الحياة نفسها. لكن " الطبيعية " في المسرح مع وجود " الحائط الرابع " ، وصدق الديكورات الحرفي الناقل لهذا الواقع ، والواقعية التاريخية والفوتوغرافية للأزياء ، وحرفية المهمات المسرحية (قطع الإكسسوار) التي كانت تؤخذ من الواقع اليومي ، وتوضع فوق الخشبة دون القيام بتعديل عليها أو تصنيف ، مع صدق الشخص المسرحية في النقل عن الواقع الحياتي الحرفي ؛ توقف كل هذا عن أن يصبح تجريبا ، مما سمح - في الحال - بحدوث انقلاب في المسرح ، وانتشار " حركة الإصلاح الكبرى " في أوروبا شرقها وغربها.

ستانيسلافسكي وروح الممثل

يصعب علينا أن نصف قسطنطين. س. ستانيسلافسكي (٢٨) بأنه مجرب ، رغم أنه قام بفعل التجريب المسرحي ، كما نفهمه بالمعني الاصطلاحي للتجريب. فهو لم يهدف إلى أن يكون ثائرا من ثائري الفن المسرحي ومتمرديه ، بل كان متعطشا أكثر وعازما بدرجة أكبر ،

تحقيق رؤيته "لمسرحه الفن" ؛ ليس فقط تأكيدا لتسميته مسرحه "بمسرح الفن" بل لتحقيق جوهر العمل المسرحي برمته ، وهو "الصدق الفني" . لذلك هوجم مسرحه بضراوة ، وحورب حربا شعواء لا هوادة فيها ، المرة تلو المرة . ورغم ذلك ، فإن مسرح ستانيسلافسكي غدا مدخلا أساسيا لعدد كبير من التجارب المسرحية في فترات زمنية متعاقبة . وكي نذكر تأكيدا ودليلا علي ما نقول ، يكفينا أن نذكر تجريب المصلح البولندي ييجي جروتوفسكي - Jerzy Grotowski^(٢٩) الذي تأثر في بداياته تأثرا واضحا بستانيسلافسكي ، حيث تتلمذ علي يديه حواريون ومتمردون ومجربون متباينون ، يختلفون مع أستاذهم في مفهومه للمسرح والجديد الذي أتى به ، وعلي رأس قائمة هؤلاء الحواريين : فسيفوود مايورهولد - Wsiewolod Meyerhold^(٣٠) الذي كتب رسالة إلي زوجته في الثامن من شهر يوليو عام ١٨٩٨ يقول فيها :

"بدأنا بالأمس - تحت أستار الليل وتحت إشراف ستانيسلافسكي - عملنا المسرحي "القيصر فيودور" لأكسي تولستوى . ليس بإمكانك تخيل أصالة أكثر من هذا ؛ وجمالا ؛ ووفاء الديكورات للواقع ، للدرجة أن المرء يمكن له مشاهدتها ساعات طويلا ؛ دون أن يشعر بالملل ، بل أكثر من ذلك يمكن الإعجاب بها باعتبارها بمثابة شيئا واقعا موجودا ، منفصلا عن الواقع الحياتي كما نراه " .

وبعد مرور سبع سنوات ، يستسلم مايورهولد دون تردد للمناخ المسرحي لمسرح أستاذه ستانيسلافسكي ؛ رغم أنه يحمل داخله سره الخاص : ألا وهو الحاجة إلي "المسكوت عنه" الذي يعد أكثر كثافة من الرموز الأدبية :

" [...] وعندما أرسل لنا مخرج فرقنا الأول "بمسرح الفن" قنسطنتين ستانيسلافسكي - تعليماته وملاحظاته ، التي تمس المبادئ الأساسية التي حددناها في بروفات العمل المسرحي للمؤلف ميتيرلينك^(٣١) ... وصلنا جميعا إلي نتيجة واحدة ، وهي أنه يجب اعتبار كل هذا شيئا من قبيل العبادة " .

سطر مايورهولد هذه السطور في رسالة أخرى وجهها في عام ١٩٠٥ إلي الفنان السينوغرافي إيليا ساكا - Ilia Saca بمسرح (مخات^(٣٢) - Mchat) . إن هذا العرض المسرحي (الطقس الرقيق) لميتيرلينك ؛ لا يعتمد فيه المخرج فقط خلق هارمونية صوتية لأصوات

تذرف دموعا صامتة ، وتخنقها العبرات والآمال الخائفة ، بل إن درامية هذا العمل المسرحي تعتمد قبل كل شئ علي تعرية الروح وتطهيرها . وبعد عامين يدخل المسرح الطبيعي في مرحلة تالية تتعدى إعجاب النقاد واعترافهم به ، إنهم يقيمونه وينقدونه نقدا لاذعا :

" [...] سرعان ما يراعي عند تقديم المسرحيات التاريخية مبادئ تشكيل خشبة المسرح في صالون يعرض المواد " المتحفية " من العصور المختلفة ، أو علي أسوأ تقدير يصبح العرض المسرحي مجرد تقليد للواقع تقليدا وفيما وفقا للرسومات أو الصور الفوتوغرافية الموجودة في المتحف ، فالمخرج والديكوريسيت يحاولان أن يحددوا بدقة العام والشهر واليوم الذي وقعت فيه أحداث المسرحية .. [...] يريدان أن يعرفا - بدقة - كيف كان شكل الأكمام في عصر " لودفيج السادس عشر والخامس عشر " .. [...] لا تصل إلي رأسيهما إلا فكرة الحفاظ علي طراز العصر التاريخي ، [...] فالسعي أن يشاهد الجمهور - بأي ثمن من الأثمان - كل شئ ؛ يشعروا بالألم لا بالسرور ، عدا تلك الإحباطات التي يتسبب عنها مسرح كهذا ؛ فالمسرح الطبيعي ينشغل انشغالا جوهريا بترجمة كلمات المؤلف واستيضاحها حرفيا . "

حتى مايور هولد - الذي خبر في مسرح ستانيسلافسكى كثيرا من المعاناة الفنية - عاني كذلك تلك الطقوس والشعائر الفنية المتفردة التي كانت تزخر بها نفسه ، فغدا معتدلا في تقييم طراز هذا المسرح ، إلا أن موقف مايور هولد الجديد ورؤيته المسرحية المختلفة عن أستاذه ، لا يجعلان النقاد يرونه بمعيار صحيح ، ولا يرغبون في أن يروا في مسرحه ما هو جديد وقيم في عالم التجريب المسرحي . فالمسرح عام ١٩١٥ كان يطالب بتجارب جديدة ، لأنه قديما ، حتى أكثر التجارب شجاعة ، قد اكتست تقاليد ثابتة لا تعبر عن قلق العصر . كان هؤلاء في تقييماتهم أكثر حدة ، وكان نقدهم يتميز بنظرته الثابتة الصارخة :

" إن مسرح الفن إنما هو لسان للبحوث المفرطة في موادها الخارجية ، إنه مسرح متأنق مستسلم للتعبير السيكلوجي . حتى موليير وجولدوني ، ليس بإمكانكم تقديم مسرحهما !. إنكم تقومون بإفساد مسرحهما بفضل التفسير الحرفي المتزايد !. إنكم تطوونهما وتكسرون

طبعتهما!، والآن كيف تفكرون في تقديم سوفوكليس وجوته وشكسبير وبوشكين؟! " .

إن المصلحين المسرحيين في القرن العشرين أو القسم الأكبر منهم الذي انبثقت من لدنهم فكرة التجريب ؛ كانوا منظرين . وتجريبهم نابع - في الجوهر - من تمردهم ضد التيار الطبيعي .

لقد هيمنت " الطبيعية " علي خشبة المسرح ، لأن الزيف والتصنع قد امتدا بجنورهما ، إلي أن دفع بالفن المسرحي دفعا إلي الاختناق والسقم - هكذا عبر أولئك الظامنون إلي إبداع تجريب جديد :

" لا أريد في المسرح كلمات - يستطرد فاختمانجوف - من الضروري أن نجعل المتفرج يشاهد فوق خشبة المسرح روح الشعب المتمردة " . " إن الواقعية هي وسيط غوغاني للتعبير الأعمى - يؤكد إدوارد جوردون كريج - أفضل الشعر عن كم الكلمات التي فرغت من محتواها .. وأفضل الصمت أكثر " . " إن الحقيقة حول الحياة تبدو كذبا في الفن - يقول تايروف - فالحقيقة الفنية بهذا المفهوم تبدو شيئا مزيفا في الحياة " .

والصراع نفسه مع التقاليد يعده تايروف صيغة للتجريب ، والطريق الذي يؤدي إليه هو مسرح العواطف والمشاعر ذات الصيغ المكثفة ، أي إلي ما يطلق عليه " بالواقع الجديد " . هذا هو المسرح الذي يحوي داخله بعدا واضحا بهدف الوصول إلي الاستقلالية التي تعد أعظم إنجاز حققه المسرح في تجريبه علي مر عصوره المتعاقبة . وعندما يقترب المسرح أكثر نحو التكامل ، ويرينا قيمة المستقلة ، فإنه سيغدو مسرحا له أهميته ودوره . عندئذ سيصبح المخرج كذلك " دراماتورجيا " بمفرده ؛ دون وجود مؤلف مستقل . ويتمكن المخرج في هذه اللحظة من أن يحقق مع فرقته من الممثلين والفنيين مشاريعه في سيناريوهات ذاتية . لكن كان علي المسرح - آنذ - أن يبدع في كل مرة فنا جديدا ؛ أعمالا مسرحية تتسم بأصالتها التي يحقق من خلالها إستقلاله .

إن تعدد هذا النوع من " التجريب " الذي يتم بهدف الوصول إلي طريق " المسرح المستقل " قد تباينت أهدافه ومسالكه ؛ استنادا إلي المبدع ذاته وقدراته الابتكارية ، والزمن الذي يحيا فيه ، ووطن المجرب نفسه . من بين هذه المسارح التجريبية أطلق علي مسرح مايورهولد " المسرح البنيوي " في روسيا ، وأطلق علي المسرح

التجريبي لبيسكاتور " المسرح السياسي " بألمانيا ، وكذلك علي مسرح ثالث " المسرح التكاملي - Teatr Totalny " لتادووش كانتور - Tadeusz Kantor^(٣٣) في بولندا . ومن بين هذه المسارح التجريبية كذلك ، يمكن لنا أن ندخل في قائمتها تجربة ليون شيللر^(٣٤) و " مسرحه الشمولي - Teatr Monumentalny " في أربعينيات هذا القرن وخمسينياته .

إن " المسرح المستقل " - بصرف النظر عن الشخصية الفنية لمبدعيه - قد تحرر من تغلغل النفوذ التقليدي ، بعد أن لفظ - آنذاك - كل الأدوات النمطية التي شابتة :

" لفظنا مصطلح " الصنعة المسرحية " من برنامجنا - يستطرد بيسكاتور^(٣٥) - كانت عروضنا المسرحية تحديا ، أردنا بها أن نعبر الحدود ونخترقها ؛ بهدف الوصول إلي معاشية الأحداث المعاصرة ، والتأهل لممارسة الفعل السياسي " .

كان بيسكاتور يمارس السياسة بشكل فعال ومؤثر ؛ مقحما في عروضه المسرحية عناصر خارجة عن حدود المسرح . إن هذا النوع من " التجارب " كان متعددًا ، تهدف جميعها إلي إحداث شيء ما . حيث تظهر فوق خشبة المسرح " حلبة ملاكمة " ، ترينا اللوحات المتسمة بخصوصيتها ، وقد أقيمت عليها عمليات مونتاج فيلمية ؛ فنشاهد عبر الشاشات السينمائية بعض مقاطع من الأفلام الوثائقية (التسجيلية) ؛ حيث تزدهم بالبيانات الإحصائية ، ليوثق بذلك الوضع الذي يتحدث عنه الموقف المسرحي المعروض ، سواء كان سياسيا أم اقتصاديا أم ظاهرة اجتماعية ، لتوكيد فكرته العامة التي يريد لها بيسكاتور النفاذ إلي عقول المتفرجين وأرواحهم ؛ ويريهم بالرسومات الكاريكاتورية بريشه الفنان الموهوب (جروش - Grosch) ما يرمي إليه . وكان (جروش) من أكثر الفنانين الألمان ذيوعا وانتشارا في هذا النوع من الفن الإبداعي الكاريكاتوري ، الزاخر بالشعارات والبيانات الداعية إلي الثورة .

كان بيسكاتور يعد العروض المسرحية الضخمة - التي كان يطلق عليها " Trotz alle dem " - علي شكل مونتاج حقيقي لخطابات فعلية ، ومقالات ، وقصاصات صحفية ، وبيانات ، وإشاعات ، وصور فوتوغرافية ، وأفلام وثائقية ، يعود تاريخها إلي فترات الحروب ، واشتعال الثورات ، وتقدم في مجملها شخصيات تاريخية مع أحداث مسرحية تحدث فوق خشبة المسرح :

"لقد وقع كل هذا تحت طائلة "عمليات المونتاج" داخل إيقاع يخلق قوة لا راد لها من التأثير النفاذ، يقترب من إيقاع الضربات المستمرة ، التي تتلاحق في مختلف الاتجاهات - كما يصفها أحد النقاد- ورغم أنها كانت تعرض حقائق عارية ، حقيقية ، تدور حول النفوذ العميق غير المتوقع الذي يحمل بين طياته قوي إقناع مؤثرة ، إلا أن سعيها الجوهرى هو كفرها بكل القيم النمطية ؛ "وهز" كل المقدسات من جذورها ، إنها تصل خشبة المسرح وتوحدنا مع كل شئ يسير بها نحو نقطة انطلاقها للذروة ؛ فتخترق الحجب والأسرار ، وترينا نتائجها واضحة للعيان في أعلى مرتبة من مراتب ما يمكن أن يصل إليه الفن الدرامى " .

إن "لا حرفية المسرح" والتعامل الحر مع النص ؛ اللذان يتمان في معظم الأصول خارج أطر الدراما ، واستغلال المفردة الإبداعية النمطية ، والتعامل التجريبي مع المساحة الفارغة للفضاء المسرحي فوق خشبة المسرح التي تدور فوقها الأحداث ، كل هذا يغدو بدرجة أكبر أو أقل ، حصيلة وميراثا للمسرح العالمى المعاصر . فالمسرح المستقل يفقد تدريجيا وببطء دلالة التجريب ومغزاه ، ولذلك كان عليه حيال ذلك أن يبحث لنفسه عن موارد جديدة ؛ ومواقع أخرى للتوسع ؛ للكشف عن مفردات تجريبية خلاقة مبتكرة .

كان على التجريب أن يبحث له إذن عن حلول وطرق أخرى ، بعيدا عن البواعث الفنية التي كانت تقيد . فالعالم الذي أصبح - عبر نصف قرن من الزمان - واقعا تحت نيران الحروب ، قد تحرر من أطره الأخلاقية ، وتناقض مع نفسه في تحقيق نظام للقيم كان دائما ينادى به . التجريب - إذن وبهذا المفهوم - هو العثور على أدوات ووسائل لم تستخدم فوق خشبة المسرح من قبل ، وكذلك ابتكار عالم من القيم الجديدة . فخشبة المسرح التي غدت "سلة المهملات" كانت تحوي كل ما تحمله الأرض من فوقها :

"من بقايا زاخرة بالشظايا والرماد ومخلفات العالم ، من أجزاء وأشياء كان يستخدمها الإنسان من قبل ؛ ثم هجرها أو تركها لأنها لم تعد ذات نفع له ، وغير قابلة للاستخدام ، حيث تزحف فوق أرضية خشبة المسرح "البرقات البشرية" بديلا عن الإنسان . وتبدو بفعلها كما لو كانت قد شوهدت الإنسان عن عمد ، تتصف بصفاتها

الإرهابية تسعى إلى تدمير كل شئ من حولها ، وسط
عالم زاهر بمختلف أشكال البشر وصورهم ، ما تنفك
تصبح أهدافا للتصويب . يصل الحدث هنا إلى موقع
الملاحظة فوق المنصات الخشبية (البراتيكلات)
ويحتضن فضاء على شكل صليب ؛ وهو الرمز الأوروبي
للعذاب والتضحية معا ."

إنه مسرح الدمار ، مسرح الموت ، مسرح " مأساة الإنسان والعالم " في
نهايات القرن العشرين ليوزيف شايينا (٣٦) - Jozef Szajna * وهو
واحد من أهم المجربيين البولنديين والعالميين المستفيدين ، صاحب
التجارب المسرحية في مجال السينوغرافيا والإخراج المسرحي
والتشكيل المرئي داخل ميراث التجريب المسرحي المعاصر ومخزونه
الإنساني .

" أكانت التجارب المتتالية إخفاقات مسرحية قادت
المسرح التجريبي إلى أقصى حدوده المتزامية ، تلك التي
لا يقوم دونها العمل المسرحي ؟! بل - وهذا هو الأهم - ما
الذي يتخفى " متقنعا " خلف هذه الحدود ؟! . أهو
" اللامعنى " أم " القبح الفني " ؟! . أكون الظلام
والفوضى هما اللذان احتويا العمل التجريبي - ويصعب
على أى عمل مسرحي احتواؤهما حتى النهاية - أم أن
كل هذا يعنى تخليا عن الفن الخالص وارتدادا عنه ؟! "

إن الأعمال الأدبية الكبرى ، من أمثال : " دواوين الشعر " ،
وأشهر الروايات ، والمآسي والملاحى التي تتجاوز زمنها ؛ فتصبح
ميراثا إنسانيا خالدا جامعا ، تمثل مادة يملكها مؤلفوا العروض
المسرحية ، ويستخدمونها استخداما يتسم بحرية الطرح ؛ وقوة المعالجة ،
وذكاء التفسير . ويكون تقديم عرض مسرحي ينهل من هذا الميراث
الإنسانى عبر مقاطع مقطعة من نصوص وجمل ، لها تميزها
وخصائصها ؛ حيث تمثل بعض الكلمات المبتسرة هنا وهناك بعضا من
هذه الخصائص ، وجزءا من هذا التميز ؛ وقد استعيرت من أفواه كبار

(*) زار شايينا مصر مرتين . جاء كعضو في لجنة التحكيم الدولية بالمهرجان الدولي للمسرح التجريبي في
دورته عام ١٩٩٣ ، ثم دعتة الدكتورة هدى وصفي رئيس مركز الهناجر للفنون ، ليقدم ورشة
مسرحية في التمثيل والسينوغرافيا للموهوبين المسرحيين من الشباب عام ١٩٩٣ ، ومشاركة الفنان
المصري هناء عبد الفتاح كمخرج مشارك في تنويع الورشة بالعرض المسرحي " بقايا ذاكره " -
المترجم

الكتاب، " هكذا يبدو الوجه الحقيقي لثقافتنا المعاصرة " - وهى جملة ذائعة الصيت قالها المصلح المسرحى البولندى -جروتوفسكى، الذى يعد بدوره واحدا من رجالات التجريب فى عالمنا، يرى جروتوفسكى أن الأعمال الأدبية الكبرى أضحت خلاصات شابهها الحذف والتقصير، فهى مجرد فقرات طائفة ليس لها فحوى أو مضمون. إننا نستخدمها بلا فهم ودون إدراك، وعندما يسمعها المتفرجون من فوق خشبة المسرح، فإنما يسمعون أنفسهم، ففضاء المساحة للفراغ المسرحى يمثل - رغم أنه فى معظم الأحوال فراغ مغلق فى علبة مسرحية - صدى لروح المتفرجين وتأملاتهم، وأحيانا تشكل هذا الفراغ فى صيغ غير نمطية متباينة، ويعاد تشييده زائرا بالمواد التى تبدو مجرد تعليقات وتوقعات على بعض الكلمات المنفردة فى عبارات غير مفهومه، فنشاهد فوق فضاء خشبة المسرح وفراغها جناح طائرة، أصابع بيانو، ضلفة من خزانة تنفتح بشكل عبثى، تعادل عبثية كلمات الواقع.

إن هذه المقترحات المسرحية لم تستنفذ بعد طابع التجريب المسرحى فى نهايات القرن العشرين، وقد يصل عددها إلى الكثير؛ منها التجارب المميزة تميزا واضحا، تلك التى يبدو فيها الإبداع الذاتى متوaslًا ومتصلا إتصالا وثيقا بالمسرح، فجوهر التجريب الحقيقى - لا الظاهرى - إنما ينبع من ذاتية الفنان، وتفرد ابتكاره، من ظاهرة التجريب المبدع فى عمله الذى لا يتكرر، ولا يعنى هذا على الإطلاق أن جزءا من مقترح التجريب ليس قابلا لإبداعه على أحسن الأحوال، أو استنساخه على أسوأ تقدير فى المسرح الشائع، أو ما يطلق عليه " بالمسرح الشعبى " أو " المسرح الأكاديمى "، لأن التجريب - بهذا المفهوم - يصبح تجريبا من المنطقة الثالثة فى ميدان الابتكار والتجديد، إنه هو نفسه ذلك التجريب الباحث عن حلول جديدة، يرينا تباينا واضحا فى الرؤية لما يحدث ما بين العلوم المتطورة فى فنون الإبداع، فالعلم وتطوراته هو أعلى مرتبة من المراتب، وهو هدف قام لأجله التجريب المفيد فى حقل العلوم المتطورة، أما التجريب فى المسرح، فهو ازدهار سريع سرعان ما يأفل ويذبل لينبت إبداعا جديدا.

إلى جانب ذلك؛ هناك التجريب المستند إلى محاولة العشور على صيغ مسرحية، للتعبير من خلالها عن ظاهرة التفكك، والدمار، والكوارث التى تهدد عالمنا. وهناك كذلك ظواهر مسرحية تجريبية لها توجهاتها فى ميادين أخرى مختلفة. يرى بيتر بروك فى

التجريب المسرحي : " أنه شئ حقيقى حى يمكن أن يغدو مجرد ارتجال فقط ، شئ فى طور الإعداد للعرض المسرحى ، يتكرر فوق الخشبة " (٣٧) ويعود تاريخ هذا الرأى فى تجريب المصلح المسرحى الكبير بروك إلى فترة زمنية تزيد عن ربع قرن من الزمان :

" [...] كانت أفريقيا بالنسبة لنا تحد - يستطرد بروك - أن تمثل أمام بشر ، لا تصل بيننا وبينهم أية لغة مشتركة فقط ، بل هى معدومة التواصل معهم ؛ والبحث عن تواصل عبر ثقافة إنسانية مشتركة ... إنما لهو شئ مثير للاهتمام .. ما نرمى إليه ، هو أن يتم التعارف فيما بيننا بداية من درجة " الصفر " ؛ ويحدث الإبداع بفضل إتباع أسس اللعب المشترك مع المجتمعين حولنا من البشر . والدرس الجوهري فى تلك التجربة ، كان تلك الخبرة الحية التى تتخلق فى مناخ وظروف تشيدان نوعا من العروض الجماهيرية ؛ لها خبرة تحقيق الفرصة المتاحة لخلق تبادل فعلى بين البشر ، بعضهم مع البعض . والتساؤل حول مضمون هذا التبادل ليس له معنى : فالخبرة هى فى حد ذاتها مضمون [...] المجتمع الإنسانى لحضارتنا المعاصرة ليس حيا ولا ميتا ؛ بل يمكن قول القليل ، وهو أنه يتواجد فى حال مثيرة للرثاء والشفقة الرخيصة [...] أما فى المسرح فتتواجد ليس فقط مسئولية واحدة ، بل ثلاثة أنواع من الشعور بالمسئولية ، مسئولية حيال أولئك الذين يحبون المسرح ، ومسئولية تجاه البشر الذين أعطوا المسرح ظهورهم ، لأن صيغته أضحت أشكالا تتصلب أمامها عيون المتفرجين ، وأخيرا مسئوليتنا تجاه أنفسنا نحن . حول هذه المسئولية الأخيرة تحديدا ، علينا ألا نتناساها ، لأنه لوحدث ذلك ، عندئذ سنتوقف عن أن نحيا حياة ثرية . وسيمسى التواصل مع الآخرين فقيرا . إنها مسئولية تجاه تطورنا وارتقائنا وبحثنا داخل أرواحنا ذاتها عن هذا التطور وذلك الارتقاء " (٣٨) .

ضرورة التجريب

التجريب حاجة - بهذا المفهوم - بل ضرورة لكل نشاط إنسانى . ومن ثم فإن جميع أشكال الابتكار والإبداع ضرورية . التجريب فى المسرح هو توكيد عنصرى ، ويعنى هذا أنه - بأسلوبه الفنى - إنما يقوم بإسقاط رؤية عالما المعاصر ، وردود أفعاله ، بثراء خبرته وفكره ومعارفه ، وإنجازته ومخاطره . لذلك أيضا ، على هذا التجريب أن يكون " فاعلا " ، يقوم بوعى كامل ومسئولية خالصة ، بمخاطرة الإرهاب والتنبؤ . إن التجريب الحقيقى ما هو إلا تزايد صيغ الابتكار الجديد . ولهذا ، فليست كل تجربة واقعة تحت شعاره تقود إلى التجريب الفعلى المبتكر . ثمة حقب زمنية نشاهد خلالها ممارسة التجريب من قبيل الموضة . ويسهل عندئذ أن يقع هذا التجريب فى براثن التجديد المفرغ من المحتوى ، الذى يصطنعه تجريب مثل هذا . لذلك أيضا ، نكتشف فى تاريخ التجريب العديد من الآراء النقدية الموجهة إلى باقية من مختلف المصلحين المسرحيين التجريبين ، إلى درجة أن هناك - فى تاريخ التجريب المسرحى - كاتباً غير نمطى ، غارقاً حتى أذنيه فى موضوعات متفق عليها ، ومعروفة ، لكنه يقدمها بحدس وفكر طليعيين . إنه الكاتب المسرحى البولندى الطليعى ستانيسواف إجناتسى فيتكيفيتش^(٣٩) ، مبدع نظرية " الشكل الخالص - Czysta Forma " فى المسرح الطليعى . وهو يقيم - تقييماً سالباً - خشبات المسرح التجريبى ؛ ويرى أن مسرحاً كهذا ما هو إلا ظاهرة سيئة غير مفيدة للمسرح :

" [...] إن مصطلح "تجريب" يرينا لفظ مسئولية المبدعين حيال إبداعاتهم . وهنا ينشأ شئ على الهامش ، فى البروفة . يستطرد فيتكيفيتش - الإبداع غير الطموح ، للوصول إلى المحصلة النهائية التى يتحمل فيها المبدع مسئوليته الكاملة ؛ العمل المسرحى والتجريب هما حضوراً أن يستحيل مقارنتهما . يمكن القيام فى المسرح بالمحاولة تلو المحاولة - ولذلك سينشأ بالضرورة إبداع ؛ يتقدم هذا الإبداع ويتطور ليغدو عرضاً جاهزاً حتى آخر لمسة من لمساته .. لكنه عندنا يقف التجريب بجوار ما يطلق عليه بالمسرح " الجاد " كما لو كان كل ما يقام به هو مسرح ولید الشارع وغير جاد ، نحن فيه غير واعين بوجود الفن عامة ؛ وبجوهر فن المسرح - على وجه الخصوص - وكان المخرجين فى بروفاتهم المسرحية

يقومون بشئ يوصفهم بالعار ، ويتسمون بالغربة ، وكأنهم مواطنون من الدرجة الثالثة ، كما لو كانوا يقومون بتقديم أشياء تتصف بالغلظة ، مرعبة ؛ مخيفة ، مفزعة ، زاهرة بمختلف الألوان والأنساق الفوضوية ، التى تقلب كل الموازين باعتبارها قمة فى الدجل والانحراف " .

إن تأكيد إنجازات المجربين الكبار فى مجال المسرح فى النصف الأخير من القرن العشرين ، لا يجعلنا نتفق مع رأى فيتكافيتش (فيتكاتسى) ؛ فراهه يحذرنا من تجريب مسارح " الشارع " ومواجهة الأنبياء الدجالين المزيفين المعلنين دعواهم الكاذبة بإبداع فن مسرحى جديد ، والتجريب المضلل الذى يصيب الفن المسرحى بأضرار بالغة .

ولا يزال يجول بخاطرى تساؤل مهم حول الواجبات أو الالتزامات التى ينبغى لكل تجريب القيام بها . يقول إرفين أكسير^(٤٠) المخرج البولندى الكبير : " إن ثمة شيئين جوهريين فى العمل الفنى : الأصالة ، ومسئولية الفنان كاملة تجاه فنه " . ولذلك فإن معالم الطريق الذى يشير إلى هذه المسئولية تجاه مسرحنا هو " الفكر " والصياغة المتجددة ، والتجريب الشجاع . إنه قضيتنا المصيرية بوصفنا مبدعين ، لكنها شجاعة لها طابعها العلمى ، ومسارها التلقائى ؛ وهما المستفز :

" [...] فالشجاعة التى تطلب حسب الطلب ؛ تتوقف عن أن تكون شجاعة ملهمة ؛ والتجريب بدون هدف محدد ليس بتجريب . وقد يبدو ظاهرا أن وضع حجر أساس لمبنى مشيد من القيم المسرحية الفنية الجديدة ، شيده فيسبيانسكى^(٤١) وشيللر^(٤٢) ، لأكثر قيمة من قصر شيده شخص ما فوق جزيرة مجهولة ، لأن هذا القصر سيختفى عن الأعين يوما ما بلا أثر يتركه من بعده ... وتكون الآثار المترتبة عن ذلك مجرد " تون " ساخر حزين . ولو أن الأمر توقف فقط عند حدود الشعور بمولد العمل المسرحى أو شعور المبدع بعدم مسئوليته تجاه إنتاجه الذاتى ، فسوف ينشأ عن ذلك - بالضرورة - صيغة غير مسئولة ، تتصف بهمجيتها فى علاقتها بثقافة " التجريب " . إن أولئك الذين سيأتون من بعدنا - معتقدين بأنهم هم الوحيدون الذين شيدوا مسرحا جديدا - سيأتون وينظرون إلينا باحتقار ، لأنهم يعتقدون بأنهم وحدهم - قد شيدوا مسرحا جديدا !! " .

فالوعى بمختلف مصادر المخاطر الزاحفة نحو الطريق الحلزونى للتجريب ، يتجه مباشرة نحو المسرح ، ولكن الأمر يغدو أكثر اجتذابا لذلك الذى سيبدعه الفنان بعد لحظة ، على جميع المبدعين ومجربى المسرح أن يتحملوا - برباطة جأش ومثابرة - القدرة على ما يهدفون الوصول إليه :

" [...] ما يعينى - يقول أ. جوردون كريج ، أول ملهم للتجريب بمسرح القرن العشرين - هو أن أكون عميق الخبرة فى تجربتى ، وبأن لرحلتنا نهاية .. ودائما ما سينادينا شئ يرهقنا ؛ يرغمنا على السير إلى الأمام " (٤٣)

وقد يكون هذا الإرهاق الدائم ، وذلك الشعور الملح للبحث عن الإبداع الجديد ، هو الذوبان فى الأعماق : " [...] حيث يرقد المسرح - كما يقول كريج - مختفيا تحت أرض الأهرام منذ ألفى عام ، واضحا وجذابا " ينتظر من يبدعه ويبتكره .



الفصل الثانى

الفلكلور كمصدر للتجريب

في المسرح

إذا تحدثنا عن " الفلكلور " باعتباره واحدا من المنابع والمصادر الملهمة لفن المسرح ، ومن بينها " المسرح التجريبي " ، فينبغي بالضرورة النظر مرة أخرى إلى الأصل الإتيولوجي الباحث في أصل المصطلح وتاريخه ، ومراعاة تعدد معانيه وتفسيراته .

تعود أصول المصطلح - كما هو معروف - إلى اللغة الإنجليزية ، وفي ترجمته الحرفية فإن مصطلح " فلكلور " يعنى تحديدا " علم الشعوب " ؛ أى ذلك الإنتاج الإبداعي الناتج عن حكمة الشعوب وكفاءاتهم . وفي القاموس المعاصر نكتشف أساسين لفهم " الفلكلور " ، أولهما : الإبداع الشفهي للفن الشعبي ؛ ويتضمن الحواديث ، والحكايات ، والشعر الغنائي ، والطقوس ، والأمثال الشعبية ، والحكم الموروثة . ثانيهما : يشمل جميع الإنتاجات الثقافية المادية والروحية للشعوب ؛ وبهذا المعنى يغدو الفلكلور أكثر اتساعا في المعنى من النوع وأكثر شمولية في محتوى المصطلح . لذلك فالحديث عن الفلكلور إنما نعنى به مختلف المفاهيم والوثائق الفنية والثقافية الإبداعية التي تعد نسخا مصدقة عن الأصول . وسنعمد في دراستنا على المفهوم الأخير وسنرجع إليه دوما .

أشعر أنني مطالبة بإيضاح بسيط ؛ وهو أن اعرض موقف البولنديين من هذا المصطلح : إنهم لا ينظرون إليه دائما بتقدير بالغ ؛ فقد تمخض عنه - وبقينا عن غير حق - معان مبتثرة تتسم بطابعها الأزدراني الذي ينتقص من قدر الفلكلور ، بينما كان البولنديون أنفسهم يرون في هذا المصطلح - منذ أمد ليس ببعيد - مصدرا للإلهام المسرحي ، ومنبعا لإبداعاتهم . فالفلكلور دائما ما يلفت أنظارنا - وربما قبل أى شئ - إلى السلع الشعبية ؛ التي تكفي الأسواق مختلف الأنواع والأشكال . وتمثل الفرق الشعبية الغنائية والراقصة في نهاية الأمر بشكل فعلى وعملي أساسا هاما من أسس الثقافة الشعبية . فهذا الكم الوفير من الفرق والسلع الفنية الشعبية المتباينة جعلت من الفلكلور كنزا مزخرفا ، ومهمشا ، ونمطيا ، حتى خلا من كونه " إبداعا فعليا للنشاط الثقافي الإنساني المادي والروحي ، أو انعكاسا لروح الشعوب " . وتلقى المصير نفسه الصناعات والحرف الشعبية ، والملصقات الزخرفية الشعبية ، والمنسوجات ، واللوحات المرسومة على الزجاج ،

وتمثيل القديسين ، و(اللايكونيك^(١) - Lajkonik) و (الشوبكا^(٢) - Szopka) وهما ظاهرتان من ظواهر الفن الشعبي البولندي المنتج في ملايين النسخ ، وتلقيان سهولة في البيع ، وقوة شرائية جماهيرية ضخمة . وهما بهذا المفهوم تبعدان أكثر عن أصولهما الشعبية وارتباطهما بفنون الفلكلور وبجذوره . إن عمليات النسخ السريع السياحي للمنتج الشعبي باستخدام أرخص الوسائل لنسخ النماذج المقلدة للأصول الشعبية ، إنما هي ظاهرة منتشرة في بولندا ، وتضر بالأصول ، ولذلك ينبغي الإسراع في إعادة الاحترام للقيم الفنية للفلكلور باحترام المنتج الشعبي الذي يطلق عليه " الفن الشعبي " . ففي الإبداعات القومية للثقافة البولندية لعبت الفنون الشعبية دورا هاما يصعب تحديد نطاقه . وسأحاول في هذا الفصل أن أطرح بعضا منها وأكثرها قيمة وتمثيلا لميدان الأدب الدرامي والأشكال المسرحية ، خاصة تلك التي دائما ما تدفع المبدعين إلى خلق أشكالهم الجديدة أي الدخول في مغامرة التجريب .

إن مختلف أشكال الفنون الشعبية المذكورة تلك ، بصرف النظر عن تأريخ بداياتها الأولى ، كانت دائما تنبع من خلفية منسوجة من المعتقدات القديمة ، وكذلك من القيم الأخلاقية والروحية للشعب البولندي . وليس مسموحا من هذا المنطلق أن نغفل - غير ملاحظين - تلك النماذج الأخلاقية الميثافيزيقية الأولى في الفنون الشعبية البولندية ، بل من الضروري الوعي بمعرفة أن الشعب - أي سكان القرى تحديدا - مرتبطون ارتباطا عضويا بالطبيعة ، خاضعون لقوانينها طوال قرون وجود بولندا وتاريخها ، وهي تحدد بدورها الهوية البولندية القومية .

لقد استطاع فويتشيخ بوجوسوافسكى^(٣) Wojciech Boguslawski أن يجعل من الشعب البولندي بطلا في أعماله المسرحية ؛ وبوجوسوافسكى هو المبدع الأول الذي وضع حجر الأساس لأول مسرح قومي بولندي في عصره ؛ حيث كان التذوق الفني وأطره تحدده الكلاسيكية في القرن الثامن عشر في بولندا ، وتفرضها داخل مسارحها المتعالية على ذوق الجماهير . ويشترك آنذاك مع بوجوسوافسكى أول فنان " ديكوريسست " في تاريخ المسرح البولندي وهو أنتوني سموجليفيتش - Antoni Smugliewicz ، لقد أظهر هذا الفنان فوق خشبة المسرح بعضا من مناظر قرية ريفية واقعية تقع على حدود مدينة كراكوف ؛ العاصمة القديمة لبولندا ، وكانت هذه القرية متواجدة بالفعل في خريطة بولندا .

في ١٢ مارس عام ١٧٩٤ وفوق خشبة أحد مسارح وارسو (العاصمة الجديدة لبولندا آنذاك) شوهدت مناظر القرية المذكورة ،

وهي نسخة وفية حافظ فيها مهندس الديكور على النسق الطوبوغرافى بوصفه الدقيق للأماكن وسماتها. وكان هذا أول ديكور واقعى فى أوروبا برمتها يصور موقعا خارجيا يشيد فوق خشبة المسرح، ويحافظ على السمة الجوهرية للون المحلى الممثل لبولندا، والذي يخلق مناخا شاعريا ذا خصوصية للمسرح. لقد نما هذا المثال التطبيقي وتطور بضع سنوات مؤخرا فيما أطلق عليه "بالديكور الرومانتيكى".

فالجديد أو التجريب - على الأخص - يمكن أن نستمد منه من الإبداعات الأولى لبوجوسوافسكى الذى استلهم بدوره مصادره الأولى من وعيه بالقضية التى تهم الشعب البولندى، ويصعب توقع ما إذا كان هذا الرائد المسرحى الأول، واعيا لإلهاماته الأولى فى خلق جماليات فن مسرحى جديد. لكننا ندرك إدراكا حقيقيا مدى تأثير هذه التجريب آنذاك فى تلك الحقبة الزمنية، ويمكن الخروج منها بنتائج فعلية، على الأخص عندما استفاد المسرح فى هذا العمل المسرحى من الإمكانيات والحلول المسرحية الجديدة المنبثقة عن الفراغ / التصوير - السينوغرافيا.

" فالمسرحية الغنائية " - وهو مصطلح جديد دخل آنذاك قاموس اللغة المسرحية فى بولندا من أوسع أبوابه - لم ينحصر فقط فى استلهامات بوجوسوافسكى الفولكلور للتعرف على أذواق الجماهير فى تلك الحقبة التاريخية فحسب، بل إمكانية استقراء الأحداث المسرحية وجغرافيتها واستنطاقها فوق خشبة تعبيراً عن العصر. فمسرحية " الكراكوفيون (من مدينة كراكوف) والجبليون (من جبال زاكوبانا) " - [Krakowiacy i Gorale] كان هو عنوان العرض المسرحى الغنائى الشعبى الذى ألفه بوجوسوافسكى وأخرجه، ليستعرض فيه سكان موطنين مختلفين من مناطق بولندا، كانا يمثلان ثقافة محلية ذات خصوصية، واختلافا فى العادات والتقاليد والأزياء والكلام (اللهجات) . وللمرة الأولى - وليست الأخيرة - أمست اللهجة لغة حوار الشخصوس المسرحية، وتكثفت فى صياغة شعرية ذات قيمة أدبية عالية، تحمل فى طياتها متغيرات فى العادات والتقاليد والأخلاق لهاتين المنطقتين اللتين شوهدتا فوق خشبة، لترجم ترجمة وفية، بأزيائهما الممثلة لكل منهما؛ ورقصاتهما الشعبية الممثلة لتراثهما.

أما القيمة الفنية المتمركزة داخل الجانب السينوغرافى / الراقص للعرض المسرحى، فهو عامل أساسى يساعد على خلق المصادقية المعبرة عن أطر " الثقافة الشعبية المادية " لكل جماعة من جماعتى المنطقتين. فلم يكن المقصد هنا هو عكس الجانب الخارجى للمظهر

والإطار العام للعرض المسرحي ، وما كان بوجوسوافسكى يرمى إلى أن يضع هذا الديكور الواقعى فوق خشبة المسرح باعتباره شيئا إضافيا ثانويا ، بل من أجل أن تتخلق الثقافة الشعبية الروحية وتتجسد أمام أعين المتلقى ، غير متجاهلة قوى الشعب الحقيقية ؛ دون القيام بالإخلال بقيمه الأخلاقية الإنسانية .

وصحيح أن " العمل الاستعراضى الغنائى " الذى ألفه بوجوسوافسكى وأخرجه ؛ كان عملا مسرحيا مقصودا فيه وعى مؤلفه بالفكرة ، ولكن حقيقته كانت تكمن فى ثنايا تلك الأطر الشكلية التى تصيغ المواقف والصراعات المتميزة بنسيج الأحداث ؛ وهى لا تقلل من الخصائص الأدبية للعمل المسرحى ؛ ولا تضعف من مصداقية المسرحية فى مواجهة الناهبين النازقين ، والحروب القبلية ، والخيانات والزخم المادى ، والأخلاق المنهارة ، والحب العاجز ، وكل ما تنكسر أمامه القلوب ، ولا قدرة الحب فى الارتفاع سماوا وشموخا ، والبحث عن توثيق عرى روابط الإخوة ، والمفهوم الحقيقي للشرف ، ذلك الذى يعد جزءا لا يتجزأ من الإنسان بكيته وكيانه . هذه هى الأسس والمبادئ الجوهرية التى تتواصل ، وتتفجر حياة فى ميراث الشعب البسيط ، الذى يمارس تقاليده ويحيا تراثه الإنسانى ، محتفظا فى ذلك بكنوز " الثقافة الشعبية المادية والروحية " . إن العرض الأول للعمل الاستعراضى / الغنائى لبوجوسوافسكى قد خلق وصيغ من جذور الفلكلور ، ليس باعتباره مجرد تجميع لمهمات مسرحية (قطع إكسسوار) إثنوجرافية ، بل هو - قبل كل شئ - تظاهرة فنية وإبداع مسرحى ، تكون مصادره نابعة من الخيال الإبداعى للمشاعر الإنسانية أكثر من كونه مجرد تجميع حسابى واع منضبط . وبصرف النظر عن كونه فنا من الفنون الشعبية أو قيما روحية خالدة ، إنما هو ثراء إنسانى يولد منه العمل المسرحى .

فمن تراث المنابع تمتد جذور شجرة الشعراء الرومانتيكيين ، مبدعى أهم الدرامات المسرحية التى تعد واجهة حقيقية للأدب المسرحى القوى البولندى . إننا نرى فى الشعر البولندى الرومانتيكى تأثرا كبيرا واستبشارا واستنفارا للتراث الشعبى البولندى وتكثيفا عميقا لنموذجه ، وتختلف اختلافا واضحا عن التراث الشعبى الأوروبى برمته ؛ لأن الشعر يحيله إلى إبداع له خصوصيته ، يصعب ترجمته إلى لغات أخرى ، وإحالاته تماثلا مع حساسية شعرية أخرى ، تعبر عن أقدار شعوب أخرى وأخلاقياتها .

فالسمة الشعبية المتسم بها الشعر الرومانتيكى البولندي له طبيعته الميتافيزيقية والأخلاقية الخاصة. فهو لا يستخدم اللهجة، ولا يستأثر بالمهمات المسرحية (قطع الإكسسوارات) الأثنوجرافية؛ بل إنه يقوم بتغييرها وتعديلها في أبيات شعرية تتفجر حكمة، وعقيدة، وعدالة، وبساطة؛ تحاول البحث عن حقيقة الإنسان داخل عوالم من قطاعات شعبية تحيا في أعماق القرية البولندية، وفوق أراضي الدولة البولندية القديمة. فأشعار آدم ميتسكيفيتش^(٤) إنما تقوى في قصائده ومسرحياته الشعرية تلك المشاعر والعقائد. ولعل أبرزها إحدى قصائده التي تعبر عن فتاة من البسطاء تواصل حبها وعشقها لحبيبها رغم موته، محاولة بهذا العشق المخبول ملاقة روحه في عالم غريب عنها. هذه القصيدة وتلك المشاعر الإنسانية المذكورة، غير موسومة بثقافة المدينة المريضة، وغير مهتمة بمرضى الحسابات الدقيقة للفعل الإنسانى، وإنما هي نبت طبيعي يعبر عن الصياغة الطبيعية للوجود الروحي الإنسانى، وليس مجرد تعبير أجوف عن أقوال تتسم بالبرود "لحكيم له عين زجاجية".

واحدة من أجزاء هذه الأعمال القومية للشاعر الرومانتيكى ميتسكيفيتش هي مسرحيته الخالدة الذكر "الأجداد - Dziady"^(٥) فهو اعتراف شعري ضمنى لعقيدة الشعب البولندي المؤمنة بوجود الأرواح ومعاشتها للإنسان أثناء وجوده في حياته وقبل مماته، وفي هذه الرابطة رابطة توثق عرى الأحياء بأرواح موتاهم الذين يحتاجون تارة مساعدتهم، وتارة أخرى محاكمتهم؛ لأنهم - على سبيل المثال - لم يتحملوا مصاعب الحياة فهربوا في الموت، ولم يتخذوا موقف المسئول عن الأمة، وتسببوا في إصابة إخوانهم من الشعب باليأس والقنوط، عندما وقف أولئك بلا مشاعر أمام مطالبهم بالعفو عنهم والرحمة بهم.

إن منطقة الميتافيزيقا غير المستمدة من العقائد الدوجمائية المؤكدة عن غير دليل أو بيئة، إنما تستوحى المشكل الشعري الذى يتخذ البشر مادته في التعبير الإنسانى داخل الدرامات الرومانتيكية، وتنشئ علاقات حاضرة حيه مع تراثها؛ ويصبح الفن جزءا من العقيدة، ونسيجا من الحياة. ومن أهم "ثيمات" هذه الأعمال الدرامية هي الحوار مع الإله والاقتراب منه، كأي حوار مع أي شريك عادي، حيث يقطن هذه الإله عالم هذه الدرامات ويسكن داخله، وبنفس القوانين والمواثيق التي تحياها الشخصيات الأخرى من البشر والملائكة

والأرواح والأشباح ، هذا المسرح المذكور آنفا بكل تفاصيله الدقيقة ؛ يغدو مسرحا يتسم بشموليته واحتوائه للبشر في كل مكان وزمان .

فالدramات الرومانتيكية التي لم يكن بالإمكان تقديمها فوق خشبات المسرح البولندي آنذاك لأسباب سياسية ، كانت تمثل نوعا من التحدي للمخرجين المعاصرين في القرن العشرين . في منتصف القرن التاسع عشر كانت هذه الدرامات المسرحية تعد - من وجهة نظر نقاد تلك الحقبة - نصوصا للقراءة ؛ وغير صالحة للعرض ، ليتضح فيما بعد - أى في بدايات القرن العشرين - أن هذه النصوص كانت مكتوبة عبر منظومة من الأطروحات التقنية / المسرحية الواعية بخشبات المسرح الرومانتيكي . وكان يمكن أن تتضمن أعمال الكاتب المسرحي آدم ميتسكيفيتش (رائد المسرح الشعري) ، ومن بعده زيجمونت كراشينسكى ^(١) - بطزاجة أفكاره وشمولية إبداعه - منظومة من مفردات العرض المسرحي الواعية بوسائل تقنياتها لاقت صعوبات تعوق تحقيق ذلك : فالملائكة والأرواح كانت تطير بأجنحتها طيرانا مائلا؛ يميل بمساره من أعلى خشبة المسرح نحو أرضية المسرح ، أما اللوحات التي ظهرت فيها تلك الأشباح والملائكة ، جاءت من آلات تشق من خلالها طريقها في محيط أشكال متعرجة خلف ستارة شفافة من النسيج القطنى الرقيق تفصل ما بين مواقع خشبة المسرح . وبعد الولوج فى أطر الإخراج الرومانتيكى mise en scène ، فإن هذه الروابط التى تربط ما بين الدراما ومفردات اللغة المسرحية التطبيقية كادت أن تختفى . وكان يصعب تصور وجود هذه الروابط من جديد ، إلا أنه فى بدايات القرن العشرين وفوق خشبات المسرح البولندي ، فى سنوات العشرينيات والثلاثينيات يظهر جليا قسم كبير من " ربرتوار " المسرح البولندي فى جميع المسارح تقريبا ما يكاد أن يكون فى معظمه مادة للعديد من أهم الأعمال التجريبية المتسمة بقدر كبير من الجرأة فى الطرح والرؤية والتفسير . كان ينبغى لعالم التصورات الميتافيزيقية والشعبية أن يجد تجسيدا حيا فوق خشبات المسرح ، وكان بالإمكان أن يتجسد أكثر نضجا ، وفى الوقت نفسه يترجم إلى لغة شعرية حديثة معاصرة ، يتكامل فيها نسيج اللغة المسرحية . إن تجربة صياغة العالم المسرحي ، المتضمنة خيالا شعبيا مسكونا من قبل الأرواح داخل تلك الشخص المسرحية ؛ المنبثقة عن الأشكال السينوغرافية المتسمة باتجاهها التشكيلي التكعيبي - والتي استفاد منها المخرج ليون شيلر من " السينوغراف انجى بروناشكو " - غدت إنجازا فنيا ومسرحا تجريبيا خالصا .

فخشب المسرح تنقسم إلى فضائين (فراغين) توضع فيهما مكعبات الصليب داخل سجن الأروقة ، وكذلك المحراب الشعبي داخل المقبرة ، لتصبح الخشبة أرضاً ومقراً بالغى الدلالة والتوظيف ، حيث يرسم ليون شيللر داخل هذه المواقع حركة المجامع (الكومبارس) من الممثلين يؤدون أدوار الفلاحين بحركاتهم المتموجة ، وجماعات الفقراء والمساكين بحركاتهم الجالسة / الساكنة .

وفى مسرحية (الكوميديا اللا إلهية - Nie - Boska Komedia) المتسمة بغضبها الثورى وروح التمرد للشاعر المسرحى زيجمونت كراشينسكى تشهد فيها مولد "النمط" أو الموديل ، الذى كان أنموذجاً مثالياً جديداً " للمسرح الشمولى " البولندى فى أربعينيات هذا القرن .

لقد ألهمت هذه الخيالات الشعبية بقيمها الروحية أرواح الشعراء الكبار ، فخلفوا أعمالاً ذات طابع أدبي قومى رفيع ، تستثير قرائح المبدعين من المخرجين المسرحيين والتشكيليين / السينوغراف فيخلقون إبداعات مسرحية تتسم بالخلود .

لقد نهل الشعراء / كتاب الدراما ومبدعوا المسرح ما يطلق عليهم بتيار "بولندا الفتية - Młoda Polska" من المنابع الشعبية والمصادر الرومانتيكية . وهى فترة تغطى البدايات الأولى من القرن العشرين . ويشغل الشاعر / الكاتب المسرحى / الفنان السينوغراف والمخرج "ستانيسواف فيسببىانسكى" (٧) - Stanislaw Wyspianski " فى شخص واحد ، مكانة جوهريّة فى خريطة هذا التيار . ففكرته المسرحية ، وإبداعاته الدرامية ، وتطبيقاته المسرحية قد أيقظت اهتماماً حياً لواحد من أهم المفسرين المسرحيين فى حركة الإصلاح الكبرى : " إدوارد جوردون كريج" (٨) - Edward Gordon Craig " ؛ ففي مجلته "القناع - The Mask" نشر كريج دراسة خصصها عن فيسببىانسكى بقلم المخرج المسرحى البولندى الكبير ليون شيللر .

فالقرية البولندية إنز الواقعة فى ضواحي المدينة كراكوف ، تستحيل موقعا لأحداث بضع مسرحيات للكاتب المسرحى فيسببىانسكى ، حيث يستفيد الشاعر المخرج من هذا النبع الشعبى الذى لا حدود له كما يستلهم جوهره ، ومن أكثر الوسائل والطرق الجديدة إثارة ، فينجح فى تشكيل مادتها داخل مسرحيته ذائعة الصيت " حفلة زواج - Wesele " . وبجوار مسرحية "الأجداد" لميتسكيفيتش ، نجد أن " حفلة زواج " هي العرض المسرحى التالى ذو التقاليد المسرحية العريقة فيما يخص أطروحة التجريب المسرحى الجديد . وباستعارتنا لمفاهيم النقد الفرنسية

للمنظر المسرحى Du Bos الذى عاش فى القرن الثامن عشر ومؤلف الكتاب الهام : " Réflexions critiques sur la poésie et la peinture " يمكن أن نعد " حفلة زواج " مدخلا جيدا أو معزوفة موسيقية ؛ بدأت بها حركة التجريب المسرحى البولندى علاقتها بالفنون الشعبية ، وفقا للمفهوم الحرفى لمصطلح " Partytura " لخصوصية المغزى فى تكوين العمل الموسيقى . فالإيقاع يهب هذا العرض المسرحى الشعبى موسيقى يعرفها جميع البولنديين ؛ ويغنونها عبر رقصات الكراكوفياتكا والمازوريك وأوبيرك ، وهى رقصات بولندية شعبية أصيلة . وفى القرية الواقعة بضواحي كراكوف حيث تدور فيها أحداث العرض المسرحى ؛ وداخل هذا البيت المتواجد بالفعل تحيا عائلة ريفية مثقفة . وتقام فى هذه القرية - كما يحدث فى الواقع اليومى لكل قرية - " حفلة زواج " ؛ عرس لفئة قروية يتقدم الزواج منها شاعر من مدينة كراكوف . هنا عالمان مختلفان عن بعضهما البعض ، يشتركان معا فى شعورهما بالآزمة المأساوية القومية التى تهدد الوطن الواحد والانتماء إليه . فباسم القضية القومية يحاولان أن يتفاهما ويتواصل ، لكن الأهداف النبيلة والمساعى الحميدة من الجانبين لا تكفى ، فيواجهان مصيرا مأساويا مؤسفا .

فالفلاحون المرتدون أزياء شعبية مزركشة ؛ ومزخرفة بطريقة بدیعة ، يتكلمون بلهجاتهم المصاغة صياغة شعرية ، يلقون بالمقاطع الشعبية الشائعة ، فتغدو ظاهرة " فينومينولوجية " تبحث فى وصف الظواهر الواقعية وتصنيفها مع اجتناب كل تأويل أدبى . يتسم البيت الريفى بزخرفة الملونة التى تصبغها من الداخل ، وهذا البيت أو الكوخ الريفى ذو التقاليد العريقة هو المكان الذى تقع فيه الأحداث ، ويشمل المكان قطع الأثاث الريفى ، وغيرها من المواد التى تحمل داخلها خصائص شعبية ، ودلالات فلكلورية ، وتشيد واقعا مسرحيا يتسم بصدقته المميزه بالأصالة ، فالموسيقى أحيانا ما تمنح الحدث والكلام إيقاعه ، وأحيانا أخرى تمثل خلفية للأحداث ، ترتبط أوثق الارتباط باللهجة الشعبية ، والتراث الشعبى وتقاليده ، وبالأزياء المحلية وبالأكواخ الريفية . تتناول جميع هذه العناصر داخل قالب من الحداثة والجدة فى فعل الإبداع المسرحى المتميز بقيم تشكيلية ذات مرتبة رفيعة . فالتميز الفنى الخاص " لحفلة زواج " عند فيسبيانسكى يأتى من أنها ملمح جوهري لظاهرة متفردة ، غير متكررة فى الإبداع المسرحى البولندى . وعلى الرغم من أنه قد تواصل فيما بعد هذا النوع من التجارب السائدة على هذا النهج ، وقامت بتطوير هذا النوع

من الدراما ، إلا أن هذه التجارب لم تصل إلى عمق التجربة الأم " حفلة زواج " للكاتب / المخرج فيسبيانسكى .

لقد سبر فيسبيانسكى أغوار أرض التراث ، كي يبحث فيها عن المنابع الحقيقية الثرية للفنون الشعبية ليس باعتباره مؤلفا مسرحيا لهذه التجربة فحسب ، بل لكونه مخرجا مفسرا وسينوغرافيا . وعند تقديمه فوق خشبة هذه الدراما فإنه يؤلفها خصيصا ليعبر فيها عن مرحلة تاريخية سياسية تمثل فقرة من فقرات التاريخ البولندي ، فجده قد استلهم واستفاد في ذات الوقت من ذلك الزخم من تقاليد المعمار الإقليمي الحى ، وثرأ الزخارف الشعبية ، ومختلف أنماط الفنون التطبيقية .

وعند إبداعه لهذه النماذج الشعبية التى عكست بالضرورة حاجة خشبة المسرح لها ، استطاع فيسبيانسكى أن يحيلها إلى محاولات استثنائية من القيم الفنية المسرحية المتفردة .

لم يكن عمله السينوغرافى مجرد خلفية أو إطار خارجي ، بل موقعا حقيقيا موظفا لخدمة الأداء المسرحى ، اتخذت فيه مفردات العرض المسرحى من مواد متنوعة ومهمات مسرحية (قطع إكسسوار) وكذلك الألوان المتناسقة ، قيما رمزية تحمل فى فحواها دلالات ومعان متسمة بخصائصها الفنية . لقد غدت هذه السينوغرافية - فيما بعد - إلهاما لعدد غير ضئيل من فناني المسرح . كانت فى ذاتها انعكاسا لظاهرة الحداثة المسرحية الجديدة ؛ وفى الوقت نفسه حددت إتجاه حركة الإصلاح المسرحية الكبرى داخل المسرح البولندي فى القرن العشرين .

ويعد ليون شيللر ^(٩) - الذى ذكرناه آنفا - أكثر أولئك المبدعين إستمرازا لفيسبيانسكى واقترابا من منهجه . فشيللر هو مبدع نموذج " المسرح الشمولي - Teatr Uniwersalny " البولندي ، استفاد فيه من نظريات فيسبيانسكى وتطبيقاته ، وكذلك طور التيار المسرحى " الشعبى والطبقى " فى عرضه المسرحى " باستوراوكا - Pastoralka " ^(*) الذى تعود أصوله إلى العصور الوسطى ، حيث يعكس مولد السيد المسيح

(*) إشتراك المترجم كمثل فى هذه المسرحية الطقسية حيث قام بأداء دور " الملك بالقرار " فى أثناء تقديمها بالمسرح الحديث (Teatr Współczesny) فى بولندا من إخراج ماتشى إنجلرت - Maciej Englert

وكذلك عيد قيامته ، مثله مثل المسرحية . فهي تعتبر "الأجداد " ملحا رئيسيا من ملامح تاريخ المسرح البولندي ، تحمل سماتها البساطة الشعبية الخالصة ، والبداية ، والتطهر ، والشاعرية . لقد تناولها شيللر كذلك باعتبارها طقسا مخرجا زاخرا برقصاتها الشعبية ، وأغانيها القديمة ، وبنفس مفهوم " الشعور والعقيدة " التي تتضمنها عروضه المسرحية ، وبساطة إخراجها وتجسيدها بهذا القدر من الإيمان الخالص ، مما دفع " بباستوراوكا " أن تصبح جزءا لا يتجزأ من التراث الإنساني البولندي وعقائده ، يصعب استنساخه أو تكراره داخل أشكال من المؤثرات المسرحية الجوفاء ، وزيفها ؛ وبمهمات مسرحية " قطع إكسسوار " مقلدة منسوخة .

في النصف الثاني من القرن العشرين عاد شيللر- في نهايات الفترة التي أبدع فيها ، وكذلك تلاميذه وحواريوه - إلى التراث الطقسي / الشعبي ؛ حتى عند " أجداد " ميتسكيفيتش ، نشاهد بوضوح بالغ رغبة حقيقية لديه في التعبير عن الجانب الطقسي الذي يؤدي دورا كبيرا في العمل المسرحي . ورغم أن هذه المحاولات ، وتلك الخطوات الرامية إلى هذا الاتجاه ، وذلك المقصد ، تثمر بثمراتها الحسنة لصالح العروض المسرحية فيما بعد ، إلا أنها لم تبذر بذرتها الفعلية في بطن أرض الإبداع المسرحي ؛ ولم تخلق نموذجا جديدا ، يعود إليه بشوق ورغبة حقيقتين - الجيل الأحدث من المخرجين والسينوغراف ، ولم تعد تشغل مكانة رئيسية في تيار الإلهام المسرحي والاكتشافات الإبداعية البولندية الجديدة .

لقد خدم المسرح البولندي المحترف إحترافا خالصا التراث الأوروبي في أفضل صورته ، ونهل في نفس الوقت من الدراما العالمية الجيدة ، واغتترف الكثير منها لصالحه ، طامحا في هذا إلى إحداث رابطة تصل القضايا ذات الطبيعة الإنسانية ؛ والمتسمة بشموليتها ، بالمخاطر والهواجس القومية ذات الطابع المحلي . فالتجريبيون المسرحيون المعاصرون الكبار " كادووش كانتور ^(١٠) - Tadeusz Kantor " و " يوزيف شاينا - Jozef Szajna ^(١١) " و " ييجي جروتوفسكي ^(١٢) - Jerzy Grotowski " و " ميرون بياووشيفسكي - Miron Bialoszewski " غير المعروف خارج حدود بولندا - قد شيدوا عالما ممتزجا بالعبث متكسرا مفككا ليقوموا بعد تفكيكه وتقطيع أوصاله ، بإعادة بنائه من جديد في نسق وترتيب جديدين غير تقليديين ، يقوم على إشكالات أدبية تشكيلية متجددة معاصرة ، وقد عبروا في هذه الصيغ المسرحية عن آلامهم الذاتية ، وهواجسهم وكفرهم بالقيم البالية . وقفوا

بالمرصاد ضد قيم الكائن الإنساني - (homo humanus) فى تجاربهم المسرحية وعروضهم المتضمنة المأساة الإنسانية لأبطالهم الواقعيين تحت حافة إنهيارات القرن العشرين ، ليعرضوا من خلالها حالة من الفوضى ؛ والمخاطر المهددة للإنسانية ؛ والعالم الذى نحيا فيه ؛ ونعانى فيه من عذاباتة .

إن عالم الشعر والعقائد الشعبية ، ذلك العالم الذى نملك فيه عدالة غير عادلة ، يستحيل الرجوع عن أحكامه ، هذا الشعور الوطنى الخالص المغمور فى أعماق بحار التراث والتقاليد ، والعادات ، والطقوس المغموسة فى طابع صوفى شعبي ؛ غدا كل ذلك كمقاطعة محاطة بأراض أجنبية ، جزيرة قفراء منعزلة يصعب إختراقها ؛ لتحل محلها صيغ زاخرة بفنون تطبيقية مزخرفة ؛ تتسع رقعة استنساخها ؛ وتعرض للبيع .

"فالتجريب " الذى يتواصل مع جذوره من جديد ، ويستغل طورا من أطوار الفلكلور المتنامى - يعد داخل بولندا - فى ظنى - مرحلة لحظية تاريخية فى طور من أطوار تجريب المسرح البولندى . ينبغى على مجرب كهذا أن يكون فى الأصل والنبت شاعرا فوق خشبة المسرح ، لأن الشاعر فقط إنسان متميز ، لديه قدر من الحساسية البليغة ، وخيال مسرحى مبدع ، يقارن بذلك " الشيخ " الذى يقود التظاهرة المسرحية العربية " تعازى الحسين " ، عندما يجمع عبر خيط قطنى رفيع دموع الباكين الحزانى ألما وحزنا لموت بطلهم الحسين ، ويضع دموعهم فى " قنان " تحفظ به ، لأنها تملك خاصية سحرية فى شفاء المرضى ، وهو اعتقاد شعبي يسرى بين نفوس الجماهير / المتلقية / المشاركة فى العرض المسرحى ، هى أشبه ما تكون بمسرح أنطونين آر تو فى مسرحيته " القديس الباكي " ، ونكتشف ذات الصدى عند جاك كوبوه كذلك ، عندما قدم فى مسرحه إحتفالات أعياد قطف العنب فى بروفانسيا .

لقد اجتمع المثقفون والفنانون المسرحيون معاد داخل بولندا ، ممثلين لمختلف الأوساط والمراكز الثقافية المسرحية العالمية ، ليدرسوا مجتمعين ظاهرة " صياغة الثقافة الإنسانية فى نهايات القرن العشرين وعلى مشارف القرن الواحد والعشرين " . (*)

(*) يعود تاريخ هذا اللقاء إلى عام ١٩٧٥ بولندا .

فاللوحه يشوبها اللاموضوح ويكتنفها الغموض ، عندما نصف ما آلت إليه حالة الفن المسرحى الحديث ، الضائع ، والمفتت ، غير المتيقن من الغد ، غير الواثق من إمكاناته وقدراته ، في مواجهة النظم الديكتاتورية والشمولية ، والتعصب القبيلى العنصرى . إن دور المسرح المتواجد في نهايات القرن العشرين ، عليه أن يضى تلك التظاهرات المتسمة بالأمل ، ويضى أكثر أولئك الراغبين في تشييد مراكز إبداعية خلقة ، تقف بالمرصاد ضد الحدود القاطعة ما بين ثقافات الشعوب وقوميتها . لتصبح مراكز تمثل الشخصية الإنسانية تمثيلا واضحا ، وتعبر بوضوح أكثر عن الهوية الفنية المعبرة عن أوطان البشر الصغيرة : فهذه الأوطان الصغيرة إنما هي حقائق غناء من الشعر الممنوع ، وفنون التصوير الحرة ، والموسيقى التى تعزف للقلوب والعقول فتزيد استنارتها ، وكذلك المسرح الذى يجد في التجريب مرفاه . ينبغي حماية هذه الفنون بكل ما أوتينا من قوة قبل فوات الأوان . ففي ممارستها نشعر بالأمل ليس فقط في العثور على مصادر الإبداع التجريبي الحق ، بل لخلق الهوية الثقافية القومية الإنسانية لفنوننا التى تحيا على التراث ، وتجد في الفلكلور درعا واقيا لتجريب المستقبل لا ليتوقف ، بل ليرهص بمسرح ينبض بالحياة لا يموت ، أو يحيا فقط في متحف التاريخ .



الفصل الثالث

الممثل - مجرب أساسى فى المسرح التجريبي المعاصر

إن أكثر النزاعات الفنية اشتعالا حول التنظير المسرحي وتطبيقاته في القرن العشرين كان وما يزال - الممثل . لقد رفض أن يوهب حق الإبداع ، بل أريد لفظه من المسرح . تقرر أن يستبدل بماريونييت متفوقة . حاول البعض أن يحيله إلى دمية . عشقته النظارة ووضعت في مرتبة العبادة ، أحبوه هو ؛ ولم يلقوا بالا إلى المخرج المفسر / مؤلف العرض المسرحي ، الذي يعد المبدع الأساسي للعرض المسرحي وكاهن الفن . وضعوا هذا الممثل في فضاء مسرحي جديد غير مريح له . غيروا من ملامحه ، بل وشوهه البعض . أخذت منه عنوة كل وسائله الفنية وانتزعت ، لتحل محلها وسائل جديدة ، غريبة عن طبيعته . اضطرت للقيام بنوع من التدريبات غير النمطية والمجهولة له . ورغم ذلك لم يعثر له التجريبيون عن شيء أو شخص يستبدلونه به في المسرح بشكل ثابت لا يتغير .

وتبدو مشاعر الجماهير تجاهه ، ما بين الأارغبة - غير قائلين الكراهية - وبين العبادة ، وتسبب عن هذا التناقض في تلك المشاعر ، أن انعكس هذا على ذوات الممثلين أنفسهم ؛ بداية من ممثلي المسرح النجوم في القرن التاسع عشر ؛ حيث حب الذات ؛ والإيمان بالخرافات ؛ يصعب تحملهم ؛ مغرورون ؛ محبون لأنفسهم ؛ لا ينصتون لأية لوائح ولا حتى لتعليمات المخرج وأوامره ؛ لا يراعون أحدا أو شيئا سوى أنفسهم ، ولا حتى صالح العمل الفني - كانوا هكذا دوما في عيون مبدعي المسرح من المصلحين الكبار والمجربين الجدد الذين قاموا بتغيير موديل المسرح وغيروه تغييرا شاملا .

" ليس التمثيل على وجه العموم فنا - يستطرد كريج ^(١) مبرهنا - فلن يحدث ويصبح الممثل مبدعا . فإن أراد مسرح الاستفادة من خبرته ، فإن الممثل سيغدو هنا منفذا . إن كل عمل مسرحي ما هو سوى نتاج لحدث واع متكامل ، غير خاضع للمهارات والمواهب . فالإنسان هو مادة ، وخالق مبدع في وقت واحد ، يخضع للعاطفة أكثر من خضوعه للفكر . جوهر العاطفة هو أنه بداية يخلق ، ثم يدمر فيما بعد نتائج إنجازاته . وهكذا يولد الحادث العارض أو الصدفة التي تقتل الفن . فالفن تبنيه وتشيده فقط بنية واعية دقيقة دقة بالغة الدرجة من الألم . إن لفظ الممثل - يؤكد كريج صارخا وغيره من

المصلحين المسرحيين المجريين - هو لفظ في الوقت نفسه لوسائطه المستهلكة ، التي بفضلها ساعدت على نمو الواقعية المسرحية وازدهارها !! "

وينشأ تناقض بشع بين الممثل - يؤكد أولئك الذين أرادوا أن يلفظوه من المسرح - وتلك المادة غير العضوية المتواجدة فوق خشبة المسرح . فنحن نشاهده تحت سماء إصطناعية ، ومن وراء خلفية مرسوم عليها الطبيعة ، وبين قطع " براتيكايلات " توحى بوجود طبيعة غير هادئة ، ومصدر للضوء يقلد غروب الشمس ، يكون فيه الممثل المادة الحقيقية الوحيدة التي تشارك في صنع الوهم المسرحي . " إن فكرة إيجاد " الماريونيت المتفوقة " كانت أثرا بسيطا مترتبا عن هذا الوجود الأولي للممثل . لم يكن المقصود أن تتواجد فوق الخشبة دمىة أو عروس - يدافع عن فكرته إدوارد جوردون كريج - فالأصل في وجود الدمىة أو العروس كان نموذجا حجرياً يرجع تاريخه إلى المعابد القديمة . أما " الماريونيت " الحالية فتتمثل إحلالاً لشخصية الإله المعبود . "

إلا أن هذه الشخصية الجديدة (الماريونيت) - كما يلاحظ كريج - خصيصة غير عادية ، وهي أنها تمثل الطابع الاصطناعي الثمين أو النبيل . وجميع أحداثها وكل ما تقوم بفعله يتخذ سمة رمزية .

لسنا في حاجة إلى الدفاع عن أى مصلح مسرحي أو الوقوف بالمرصاد ضد فكرته وما آمن به . علينا - رغم ذلك - أن نؤكد على أن " الماريونيت المتفوقة " - عند كريج - كانت فكرة ، ولم تكن مجرد اقتراح محدد للمسرح . ويصعب علينا أن نتصارع مع أفكار . حتى كريج نفسه لم يكن متوافقاً مع نفسه فيما يخص الجانب التطبيقي والنظري في منهجه ونظرياته . دائماً ما كان كريج يتحدث عن الممثل باعتباره واحداً من منفذى المسرح الجديد . حاول كريج فقط أن يغيره ، يجعله أكثر نبالة وأصالة . كان متعطشاً وراغباً في إيقاظ خياله الإبداعي وإستثارته ، أراد أن يعمق من نكاته وفطنته . طالب الممثل أن يلفظ حرفية الإيماءة وواقعية " التون " لصالح التعبير الفني الخالص ، الذى كانت له أهمية رمزية وقيمة شعرية . دافع بهذه الطريقة عن جماليات لغة المسرح التى لانقلابها يومياً ؛ ذلك المسرح الذى كان دائماً مقراً للدهشة ومكاناً للإعجاب ، وملتقى للأحداث الفجائية والعارضة ، والتى على المسرح إبداعها ، وخلق عالم مستقل له وليس قريب الشكل من الواقع .

وفي مجمل القول ، نلاحظ أن أولئك الذين لفظوا الممثل من فوق خشبة المسرح ، كانوا يشعرون بالكراهية تجاه الماكياج وأى تغيير في الوجه . لم يريدوا ثثرة كلامية ، أحبوا الصمت أكثر ، وقفوا بالمرصاد ضد التصنع والزيف ، فالجميع بداية من كريج - مرورا بفاختانجوف ، وبيتر شتاين ، وصولا إلى تادووش كانتور - أحبوا ممثليهم بطريقتهم الخاصة . عندما وافق كريج أن يتحاور مع جاك كوبوه في فلورنسا فإن هذا الحوار بعد فترة وجيزة كان ينعرج نحو مشكلة التمثيل : " لا أؤمن بالممثل - يستطرد كريج - قد تكون هذه نقطة من نقاط ضعفى " [...] إن السبب الأساسى في رثائتهم ، أنهم دائما ما يسرعون في تمثيل أدوار أخرى دون استعداد أو فهم لها ، إنهم يمثلونها بشكل آلى غير مقنع أو منطقى " .

لقد فكر كريج بأن يتخصص فريق الممثلين في فرقة من الفرق المسرحية لتمثيل شكسبير فقط أو مولير على سبيل المثال . وفى لحظة من لحظات الحوار الدائر بينهما - يسجل كوبوه في مذكراته - " يقف كريج . بدون قبعة ، يهز كتفيه ، يحرك عصاته داخل المقهى ، يقلد سلفستير (ممثل) وإيرفينج ، وأمه (الممثلة إلين تيرى - Ellen Terry) . أه ! - يستطرد كريج قائلا - إذا سمعت يا سيدي كيف تضحك ، إذا شهدتها يا سيدي كيف كانت بفينسيا ، وكيف هربت واضعة إصبعها فوق أنفها ، كيف طالبت (كراكيان) بأن يمنحها الخاتم ، وقد رفض إعطاءها إياه ، كيف جرت وراءه ، وكيف خرج هو من خشبة المسرح ، وهى ترسل إليه قبلتها فى الهواء . . . شئ فظيع . . . شئ فظيع !! " .

هذا هو صاحب فكرة "الماريونيت" والذى عاد إلى مذاكرته ليستبطن أرواح الممثلين ويصورهم كيف يمثلون ، فهم لم يقتربوا في تصوره من الفكرة الإصلاحية لمسرحه . ولم توجه كريج مشاعر شخصية تتسم بالشفقة ؛ بل إن أكبر جزء نقدى لم يكن إلى أمه كممثلة بل إلى الممثل الإنجليزي الأشهر هنرى إرفنج :

" . . . فكرت طويلا اليوم فى إرفنج - يستطرد كريج حالما - تساءلت لماذا كان أعظم ممثل شاهده فى حياتى ؟! . . . ربما لأنه فى كل ما كان يؤديه ، يعزف (تونا) أو (تونين) على الأكثر ، سواء كان هذا فى حياته اليومية أو فوق خشبة المسرح ، سائرا أم جالسا رافعا قبعته ، عندما كان ينظر إلى شخص ما فإنه يرفع قبعته عدة مرات ! " .

في هذين التونين المرتفعين لمس كريج أهم سمة من سمات فن التمثيل . ومع غرمه كريج برود أفعال الممثل ، إلا أنه بعد بضع سنوات من اللحظة التي صاغ فيه فكرة " الماريونيت " نسج تعريفا جديدا مفاجئا يتسم بسمة جديدة " [...] الماريونيت هو ممثل - يؤكد كريج - زائد نار ناقص أنانية " ويبقى التساؤل واضحا : أيمن ممارسة مهنة التمثيل دون أن يكون الممثل أنانيا ؟!

وهكذا تشكك المجربون الكبار - المنظرون والتطبيقيون معا طوال القرن العشرين - في إبداع الممثل وقدراته ، وفي الوقت نفسه كانوا معجبين بفته . أعلنوا ضرورة لفظه من المسرح ، وفي الوقت نفسه خلقوا صورته المثالية . ولهذا فإن مجمل الإصلاحات المسرحية التالية والتي أتت تباعا في فترات لاحقة - حتى تلك الإصلاحات المعاصرة لنا - كان لها منظور ورؤية محايدتان تنظران من فوق إلى الممثل . ولذلك فإن أية إنجازات مكتشفة لم ترعه حق الرعاية ، ولم تضيف جديدا إلى تلك الرؤية الفوقية أو تعدل منها ، فالوقوف تهديدا ضد الممثلين يعنى أننا نقتل فيهم طموحهم ، حتى أولئك الممثلون الذين تكيفوا مع الإصلاحات الجديدة ، اضطروا أن يقوموا بمهام جديدة تتلاءم بدورها مع تقاليد مسرحية أخرى .

كانت المشكلة الجوهرية - إذن - هي ذلك التلاؤم مع قضايا الإبداع الجديدة ؛ أو استعداد الممثل لأن يشكل نفسه في نماذج متباينة من التجريب المسرحي ، وكذلك انحسار حرية إبداعه وتقييده . ويهيا لى أنه في كل مرة نحاول فيها مناقشة هذا المشكل الفني (فن الممثل) ينبغي علينا نقاشه تبعا للرؤية الأساسية لمبدع التجربة المسرحية . ومن هنا نحن لاننظر إليه عن وعى بأنه يمتن مهنا فنية أخرى متعارفا عليها : كالإخراج أو أن يكون المخرج المفسر / مؤلف العرض المسرحي ، أو سينوغرافيا ؛ بل نقاش الأمر ونحن نخلص الممثل من إمتنانه مهنة التمثيل بشكل تقليدى . فهل المسرح نتاج جماعى أو نتاج فردى ؟! وما ذلك الإبداع المسرحي الخلاق - رغم وجود بعض اللوائح الفنية المقيدة له - الذى يمكن أن يكون إبداعا مسرحيا واضح الهدف والتناول ؟

تختلف النظرة والرؤى فما يطلق عليه بالمقومات الشخصية للممثل ، في نوعية اشتراكه مع العرض المسرحي وتواصله به ، بمشاكل المهنة وأخلاقياتها . لقد ناقش رجال المسرح من المصلحين والمبدعين هذه القضايا والرؤى ، وحاول المصلحون الروس إيجاد حلول لمختلف

الأجيال من الممثلين ، وأحيانا ما تتباين هذه الحطول تبعا للأقاليم المسرحية أو للمدن التي يتواجد فيها مسرح ، وعلى سبيل المثال كانت مدرسة قسطنطين ستانيسلافسكى^(٢) معروفة محليا وعالميا ؛ وتتمتع برأى إيجابى ، وفى الوقت نفسه يختلف حولها المسرحيون فى كونها تيارا مفيدا للممثل أو على النقيض من ذلك ، ويصعب اليوم مقارنة تجريب ستانيسلافسكى بتجريب مسرحى مماثل شائع ، إنه تجريب أكاديمى له خصوصيته ، وقد تمثلت فى أنها أثارت المسرحيين المجربين ، واستفزتهم فى الوقوف بالمرصاد ضد ما هو نمطى أو تقليدى أو شائع بشكل اتصف بالتطرف والمبالغة ، ورغم ذلك فلا بد لنا أن نكون واعين بالحقيقة التى ترى فى تجريب ستانيسلافسكى - فى نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين - مع الممثل ، أنه وقع فى ظل نظام تدريبي قاس ؛ نتجت عنه مؤخرا تطبيقات تدريبية للممثل اكسبته مرونة فى اكتشاف دوره فى العرض المسرحى ، وتدريب الممثل لنفسه ، إنه تجريب كان يعد فى زمنه من أكثر التجارب شجاعة على مستوى الطرح ، لقد خلق نشاطا إبداعيا جيدا وليس نمطيا أو تقليديا ، أثر كثيرا فى خلق حالة من الاحتجاج والكراهية المنغرسه داخل أرواح المسرحيين الإقليميين ، ونشأ عدم فهم ستانيسلافسكى من أن معارضيه رأوا فى نظام التدريب نظاما مغلقا متجمدا غير قابل للمرونة ، بينما آمن تلاميذه فيما بعد عن يقين باستادهم ومقولته ذائعة الصيت : " النظام هو فى عدم وجود نظام " ، ولا بد أن يكون فى هذه المقولة قدر من القناعة وبعض الوجيه ، مادام قد آمن به وبفنه وقيمتة التنظيرية وتطبيقاته فنانون مسرحيون من أمثال : ميخائيل تشيكوف - Michail Czechow ولى ستراسبيرج - Lee Strasberg ، وييجى جروتوفسكى^(٣) - Jerzy Grotowski ، وجروتوفسكى - كما هو معروف - هو واحد من كبار المجربين المسرحيين فى النصف الثانى من القرن العشرين .

ورغم ذلك فإن فسيفولود مايورهولد^(٤) كان واحدا من أولئك الذين شككوا فى أهمية أساليب الإخراج عند ستانيسلافسكى ، رغم أنه كان تلميذه ومعاونيه فيما بعد بمسرحه لفترة طويلة ، لقد أعد بيانا باعتباره ممثلا من الممثلين ، مؤمنا إيمانا لا حد له بقوة الإبداع عند الممثل : [...] هل نحن الممثلون - كتب رسالة إلى فوجيميش نيميروفيتش - دانتشينكو^(٥) فى عام ١٨٩٩ - مجرد لاعبين / مؤدين فقط ؟! ، نحن نريد كذلك أن نفكر فيما نؤديه ، نريد أن نعرف لماذا نؤدى ، وما ذلك الذى علينا أن نؤديه ، وما تلك الشخصية التى علينا أن نؤديها ،

وهل في أدائنا نعلم أم نستفز؟! ، لذلك كله نريد أن نعرف ؛ نريد ، بل ينبغي أن نستوضح البعدين الاجتماعى والسيكولوجى لمعنى فن المسرحية ، ، ، ، باختصار ، نريد أن نقول إنه في الوقت الذى سيكون فيه الممثلون على وعى بفكر المؤلف ، فستكون النظارة - آنذاك - على وعى بالفن المسرحى وبما تشاهده فوق الخشبة " . لقد ثار مايور هولد ضد أداة الممثل التى يعاملها ستانيسلافسكى بجفاء وقسوة . أما تايروف فقد وقف مهاجما نظام مؤسس " Mchat " وهو ستانيسلافسكى ، مؤكدا بأن هذه المؤسسة تعامل الممثل " معاملة منحطة سافله ! " .

إن سيطرة الأدب في المسرح الطبيعى وكذلك غزو فنون الرسم والتصوير له مؤخرا جعل المسرح - بوعى أكثر أو أقل - يبحث له عن منقذ وحماية . من هذا المنطلق ، ولذات الأسباب ؛ نجد أن الممثل فقد منذ زمن " نجوميته " . وكان خضوع الممثل كذلك للخط الموسيقى في النص المسرحى ، ولما يطلق عليه بهارمونية العرض المسرحى ، ولألوان الخطوط والتصميمات السينوغرافية ، دافعا لحب الممثل وشغفه لوسائل التعبير الجديدة ، والتخلص من الأدوات التعبيرية المزيفة أو الاصطناعية التى خلفها نظام النجوم . لكن هذا النظام الجديد " المتحفى " الذى شيده ستانيسلافسكى ومعاونوه في البحث الحرفى عن الحقيقة الحياتية في المسرح بدا وكأنه حقيقة كاذبة ! ، لأن هذه الذريعة السببية هى شئ مناقض : فالحقيقة الفنية التى تقلد الحقيقة الحياتية تبدو زيفا .

عند فعل الإبداع ، الممثل موجود ، وهو فعل صعب ونادر حدوثه . لذلك فإن المادة المسرحية وأداة التعبير لابد أن تكونا لدى الممثل مترابطتين ترابطا عضويا ، ولابد للممثل أن يملك ناصية أدواته ، وفي الوقت نفسه ينبغي أن يكون ممثلا موهوبا ، ليكون قادرا على إخضاع إرادة الإبداع لديه لمادته المسرحية . وينبغي كذلك أن يكيف نفسه وفقا للصيغ الجديدة والإطار الفنى المقترح فيصبح جزءا من نسيجهما .

إن جوهر " طبيعية " التمثيل كان " المعاناة " . فتلاميذ ستانيسلافسكى - وكان تايروف ومايور هولد من بينهم - رأوا أن قوى الممثل المبذولة نحو الوصول إلى صدقية " المعاناة " هى في الوقت نفسه حرمانه من أى ذرة من ذرات الإبداع ، ويصل هذا الاتجاه بالممثل نحو حدود " الأمراض النفسية " . لقد اعتمد التمثيل الطبيعى على فكرة الاعتقاد بوجود الحائط الرابع ، أى عدم الاعتراف بوجود

نظارة ؛ بينما جوهر هذه المهنة " مهنة التمثيل " هو العلاقة الوطيدة والمتواصلة ما بين الممثل والنظارة !.

كان النقاش الدائم حول أسس تكوين التيار الطبيعي في المسرح سببا في أن جعل تلاميذ ستانيسلافسكي يكتشفون صيغا فنية جديدة ، أدت بهم إلى الاهتمام بالشكل ؛ ورأوا بأن على الممثل أن يراعى الشكل الفني . فالشخصية المسرحية ينبغي أن تكون خلاصة للعواطف والمشاعر والأشكال المتوالدة من خياله المبدع . ورغم ذلك فنحن نكتشف تغيرا واضحا في مفهوم العداء المبكر للطبيعية عند كريج والذي تحدد في علاقته بالممثلين النجوم الذين لفظهم ، ليفكر في تكوين جيل جديد من ممثلي المستقبل . كانت ردود أفعال التعبير عند الممثلين بالتعاون المشترك مع المخرج ، هي الطريق المؤدى بالمسرح لأن يكون فنا مستقلا . إنهم بذلك المنهج يتمكنون من الوصول إلى إيقاع العمل المسرحي ونبضه ، والإصغاء إلى تونه الداخلي ، والتعرف على هارمونيته ، وبذلك يمكن عزفه مسرحيا كما لو كان العمل المسرحي قد تحول إلى معزوفة أوركسترا لية .

هذا الفهم المؤكد على دور الممثل في حاضر المسرح ومستقبله قد أكسبه حياة وصوتا عاليا المصلح المسرحي والمخرج المفسر ماكس راينهاردت ^(١) - Max Reinhardt : " [...] البداية يمكن أن تأتي فقط من الممثل . فالمسرح يخضع للممثل وليس لشخص آخر !! " كتب هذا راينهاردت في مقال له عام ١٩٣٣ تحت عنوان (المسرح والممثل) .

ولا ريب أن تقدير أكثر المصلحين المسرحيين المجددين لدور الممثل في العرض المسرحي ، هو ظاهرة جادة تحسب لهم . لكننا في نفس الوقت نشعر بالدهشة من أن يشاركهم هذا الرأي والتقدير المعمارىون الجدد ، والمصلحون المسرحون المتعاملون مع الفضاء المسرحي . " [...] جوهر المسرح هو الممثل " سطر هذه الكلمات آنذاك واحد من التشكيليين غير التقليديين ، صاحب برنامج يتعامل مع المسرح بمنطوق جديد ، إنه المخرج المفسر ، مؤلف عروضه المسرحية : الفنان البولندي " إيفو جال " : وهو فنان يتسم بحيوية إبداعاته ، وتفكيره وتعبيره التشكيليين المتكاملين - يستطرد - قائلا :

" [...] ينبغي على الممثل بتلفظه كلمات الحوار فوق الخشبة ، أن تتمركز حوله الشخصية بكل أبعادها وثقلها ، للفت انتباه المتفرج ، وتشكيل الدائرة لدورها باستكمال

دورة مضمون الفضاء المسرحي . وبدون هذا التلاحم
سيغدو هذا المضمون مجرد مضمون خالو . . . معنى ما
ملتبساً . . . وبفضل هذه العلاقة الحميمية يحيا الفراغ
(الفضاء المسرحي) ، وتبدأ عمليات تفجير العيد من
طاقات الإمكانيات الدرامية والمسرحية الجديدة وتوالدها
للتفاعل مع ذات الممثل " .

من أكثر أولئك المجربين المغامرين لتقديم تجارب تتسم بالجرأة
والشجاعة ، هو " الممثل " الذي اكتسب إلى صفه عددا من المتحمسين
له عن غير توقع . فمبدعو فكرة " الفن الطليعي " في سنوات
العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين قد تمكنوا ليس فقط التحكم
من " فنون الممثل " ونظرياته الجديدة ؛ بل العثور مقابل ذلك ،
- فضلا عن عشقهم " للكلمة " - على مختارات من قصائد شعرية
كاملة :

" [...] النصوص ما هي إلا ذرائع - يستطرد واحد من
هؤلاء المجربين - مداخل ، أقرب إلى المقدمات الموسيقية
للسمو إلى أعلى ، كي يشعر الممثل بأن عليه الغناء مع
العاصفة ، ومراقبة نيران البراكين ، أن يلعب البحار ،
أن يتنفس الزهور ، أن يتوغل في الوجوه البشرية ، أن
يغدو هاملت ، يصبح الكسيس ، يشتعل حبا كهيبوليت ،
يمسى مثل " باروفاروس " من أورواس (للكاتب كاليداس) .
فالنحات لا يمكن أن ينحت دون أن يرقص منحوتته
نفسه لنفسه ، عندما ترقص شخص الشاعر فإنها -
عندئذ - تتحرر من الخطر ، وما يكتبه الكاتب المسرحي
هو شيء من هذا جميعه ، إن مايكتبه هو رؤيه تتجسد
بواسطة " الممثل " الذي يجسد بدوره الشخصية من قبل .
إنها حياة تتجسد في رؤيه ، والرؤية تستحيل حياة ، وهذا
هو الطريق المؤدى الى الفن ، الطريق إلى هذا الشكل وتلك
الصياغة " .

ورغم هذا فبجوار تلك الروح المعبرة عن رغبة الممثلين في
الاحتفاظ بالكلمة كسند ومدخل لفنهم ، فإن المجربين المسرحيين قاموا
بإعادة اكتشاف الكلمة ، وطالبوها بمطالب جديدة . وأملى هذا الأسلوب
عليهم إكتشاف الحاضر ، وهو يبدو بوضوح - وقبل كل شيء - داخل
تلك الأشكال المذكورة أنفا ، وكذلك الحركة ، التي لم تكن محددة
تحديدا ثابتا دقيقا ، فلها إيقاعها المتغير . هذه هي بعض المؤشرات

والصعوبات في المسرح التجريبي الجديد ، وهي صعوبات نظرية ، كان عليها أن تشكل ورشة جديدة للممثل وفنه . تعود أصول هذه الورشة الجديدة لواحد من أهم منظري الفن : " تادووش بايبير - Tadeusz Peiper " وهو فيلسوف وكاتب مسرحي وشاعر بولندي في شخص واحد :

" [...] في ظني - يرى تادووش بايبير - أن الاتجاه الجديد " لفن الممثل " يمكن النظر إليه بعد استكمال بعض المبادئ الجوهرية :

(١) " الكلمة " لا ينبغي لفظها فقط ، بل تمثيلها وأداؤها كذلك . وأداء الكلمة يعني إطالة حركة الشخصية .

(٢) " الحركة " لا ينبغي أن تقوم بإطالة الكلمة ، بل يمكن أن تحل محل الكلمة . لذلك يجب أن تكون لها مكانتها في جميع الحالات التي يحمل فيها العمل الأدبي فجوات مسرحية .

(٣) " حركة الممثل " لا يجب أن تكون تكرارا لحركات حية واقعية ، بل عليها أن تتجاوزها . فحركة الممثل إنما هي تشكيل الوهم بالواقع الحياتي وصياغة له ، فضلا عن أن هذه الصياغة ليست لها في معظم حالاتها علاقة مشتركة " بالوضعيات " التي يوقف الفنان فيها " موديلًا " لكي يرسمه - تلك الوضعيات (البوزات) المركبة والمنسقة داخل لوحات التصوير . فثمة قانون تخضع له حركة الجسد في التصوير ، وآخر تخضع له حركة الجسد في المسرح . ففي التصوير ما هو إلا " وصول " وفي المسرح هو " طيران " . فالرغبة في خلق حالة " الطيران " ينبغي أن تكون أهم "هم" من هموم الممثل .

(٤) " حركة الممثل " لا بد لها من أن ترمي إلى التباين والتنوع ، فهي بدون ذلك لا تقوم بوظيفتها . إن آلية الحركة تتناقض مع جوهر روح الممثل . / ... / ودائما ما تؤدي إلى ارتكاب جميع أثم الملل . فهي غير مبررة ، وغير محتملة كذلك ، كآلية الإيقاع في الشعر التي تقتل روحه ، عندما يغدو النص المسرحي شعرا موقعا بأسلوب آلي في الكتابه . وكذلك فإن حركة الممثل ينبغي أن تتخلى عن الآلية ، بالضبط كما يخفى " فن الإلقاء " بوعي هذه الآلية عند الممثل . إنها نفس المبادئ والأسس الجوهرية التي يجب مراعاتها كذلك في حالة التمثيل الجماعي .

فالتجارب المسرحية - إذن - من مختلف الأنواع والأجناس - تلك التي تهدم جميع الأطر التقليدية - إنما تقف بالمرصاد ضد كل ما هو معتاد عليه . وبأساليب وطرق متنوعة متباينة ، تكسر الإيهام الطبيعي ، وتقف في مواجهة تلك الأشكال الجمالية الساكنة الهامدة . وتلفظ الأدب لصالح " فضاءات فارغة " ، مستغلة الأشكال التكعيبية ، مشيدة مسارح أقرب إلى السيرك ، أو إلى حلبات الملاكمة ، مستخدمة الاضاءة التي تكسر الإيهام وكل ما له علاقة بالوهم . عندما جاء المجرّبون المسرحيون بالمسرح السياسى والشمولى ، والبنوي ، والبيو - ميكانيك ، ومسرح الزمن ، ومسرح الارتجال ، كل هذا جميعا لم يغير من حقيقة لامناص من الإيمان بها - وهى أنه لا يمكن الاستغناء عن الممثل .

إنه هو الوحيد الذى ظل عنصرا ثابتا في المسارح التجريبية بمختلف أشكالها وألوانها . حتى النصف الثانى من القرن العشرين والذى عاصر محاولة التخلص من الممثل في عروض مثل " Son et Lumière " وغيرها ؛ لم تكن هذه المحاولة إلا نوع من التعمية والإلغاز . بقى الممثل ولكن لخصت جهوده ، واختزل صوته - تكلم قليلا ، صرخ ، إنتحب ، ورغم ذلك بقى وتواجد ! . من هذه الحقيقة - حقيقة وجود الممثل الذى لا يمكن الخلاص منه - يمكن الوصول إلى نتيجة تلمس من جانب الجوهر المتميز للفن - فن المسرح - ومن الجانب الآخر حدود التجريب ومعالمه .

كان على هذا " الممثل " في المسرح التجريبى أن يعدل من " ورشته " ومفردات لغته ، كان عليه أن يستجيب لمطلب وهو أن يشغل مكانا آخر غير مكانه السابق الذى احتله في العرض المسرحى . وكانت أصعب مهمة عليه القيام بها ، هى التخلص من بناء الشخصية التى يمثلها وتتعامل مع أحداث مسرحية تحبكها عقدة مسرحية مختلفة . لم يكفه الآن التعمق في تفكيره الذاتى وخبرته الخاصة ، ولم يكفه أن ينظر متفحفا حياة الغير ، لأنه لا يشكل فقط من كل ما سبق ذكره مادة مسرحية للواقع الفنى المعروض فوق الخشبة . كان على الممثل أن يخرج من جوفه كل شعارات " البروباجندا " ؛ أن يلفظ كل الفقرات التى يقرأها فوق الخشبة وهى تعبر عن استصراخه للجمهور بأن ينهض ويثور ، أن يرمى بعرض الحائط بكل البيانات والتصريحات الصحفية ، أن يتخلص من مضامين الشعارات التى يرددها الممثل فوق الخشبة ، أن يبتعد عن دعاوى المستقبلين ؛ أن يكف عن إلقاء أشعارهم . أن يكون الآن

مهرجا ، رياضيا ، أكروباتيا ، فنانا مرتجلا . أن يكون مرنا إلى أبعد حدود المرونة ، أن يتنقل ، ويتجول من تقنية إلى تقنية أخرى ، أن يؤدي مهمته الفنية بطريقة تجعل مايعبر عنه يتخذ معان أكثر شمولية ، بعلاقته مع العرض المسرحي بأكمله . أحيانا ما كان الممثل يبدع وهما لواقع من الأحداث وعلاقتها بالشخص المسرحية ، ليتمكن بعد لحظات - بوعى وحضور كاملين - التخلص من هذا الواقع الوهمي فوق خشبة ، بهدف خلق مساحة بينه وبينها ، لفضحها والكشف عن زيف هذا الواقع الوهمي . كان على ممثل كهذا أن يملك هذا القدر من المرونة الفائقة ، وهذا القدر من الاستشعار ، هذه القوة الفيزيائية ، وهذا الحجم من الوعي المعرفي المتميز . وبقينا لم يكن هذا الممثل على أى حال من الأحوال مجرد مرآة عاكسة لمسرح طبيعي . ومن بين التجارب المتباينة والبحوث الدائمة التي ترى المسرح بمنظور جديد ، تجارب وبحوث تؤكد وجود مبدعين حقيقيين من الفنانين الممثلين ، لكنهم في الوقت نفسه مهزومون وخاضعون لاختيارات المخرج ، أو المخرج المفسر / مؤلف العرض المسرحي ، والسينوغراف . لأنه في المسرح التجريبي - طوال القرن العشرين - لم يكن ثمة مكان للنجوم . حتى في (مسرح الفن) ومؤسسه " ستانيسلافسكى " أو في المسرح التجريبي البولندي الشهير (مسرح ريدوتا) ^(٨) " Teatr Reduta " لصاحبة أوستيرفا ، فيه حلت محل " النجومية " فكرة " الجماعية " في العمل المسرحي أو ما يطلق عليه بالعمل الجماعي . فهل يعنى هذا أن شخصية الممثل قد انمحت ؟ بقينا كلا !! . كانت هذه الشخصية ضرورية لخلق بنية مسرحية للواقع الفني المعروض فوق خشبة المسرح . كان على أشهر الممثلين في العرض المسرحي أن يكونوا مجرد مفردة من مفرداته . ذلك لأن المسرح التجريبي - بمنطوقه العام - لم يعرض فقط " الفرد " بمفرده ، وإنما كان يقدم " الجماعة " بأكملها ، والتي كان ينبثق عنها " الفرد " .

فالنصف الثانى من القرن العشرين والذى تخللته الحرب العالمية الأخيرة ، وكذلك عدد غير ضئيل من الصراعات المحلية قد هزت - بقوه من الأعماق - القيم الإنسانية وشككت في محتواها وفيما تمثله ، وهدمت بمعاولها مختلف المقدسات ، وعرت الأساطير من فحواها ؛ لقد غير كل هذا أيضا من المسرح ! . كان عليه هو الآخر أن يتحدى الزمن ويحاول أن يغير من جديد العالم والبشر في الواقع المطروح فوق خشبة المسرح . فروح المغامرة التى تشكل منها التجريب المذكور تفجرت عن آخرها بكل ماتحمله من قوى غير متوقعة .

في مواجهة الحرية الفنية والتيارات المسرحية التجريبية المتباينة - وفي بولندا على الأخص ، والتي اختلفت فيما بينها إختلافا جذريا في نظرتها للعمل المسرحي وطريقة تناوله ؛ مما تسبب عنه بالضرورة تغير وظيفة " الممثل " في العرض المسرحي - يمكن لى أن أعود إلى عدة أمثلة توضح العلاقة ما بين التجريب وفن الممثل . لذلك علينا أن نسجل هنا أنه في النصف الثاني من القرن العشرين نرى تزايدا أكثر عن ذى قبل لوجود ظاهرة هامة : وهى أن أصحاب المسارح التجريبية ومؤسسيها كانوا غير محترفين . أحيانا ما نشأ مزيج بين : مهنة السينوغراف بمن يقوم بالإخراج التفسيري ويغدو هو " مؤلف العرض المسرحي " ، ويمثل فيه هواة . ويعد من أكثر الظواهر أهمية فى ذلك المجال : ورشة الممثل ودوره في تنفيذ التجريب المسرحي عند ييجى جروتوفسكى . ونرى كذلك مثالا واضحا في العروض المسرحية التى يبدعها مبدعان هما رسامان وفنانان مسرح : يوزيف شايينا ^(٩) وتادووش كانتور ^(١٠) .

من الضروري بداية أن نتذكر معا أنهما مختلفان ، وإن كلا منهم رغم اشتراكه الفعلى في العمل المسرحي طوال سنوات طويلة ألا أن كلا منهما يختلف عن الآخر كانسان عنه كفنان . فنجاحاتهم واللاتكامل أمام السرعة المتلاحقة لعالمنا ، في مواجهة أشكال وصيغ سياسية متباينة ، تقترح بدورها صيغا فنية خاصة تعبر بأمانة عن هذه السياسات ، جعل كل فنان منهما يتأكد ويتيقن من أن تلك الصيغ التقليدية القديمة قد استنفذت دورها واستهلكت ، مما اضطرهما للبحث عن وظيفة جديدة للمسرح من جهة ، ووسائل مسرحية تعبيرية بديلة من الجهة الأخرى .

جروتوفسكى ومسرحه التجريبى

أنشأ ييجى جروتوفسكى - فى البداية - مسرحه (مسرح الـ ١٣ صفا - Teatr 13 Rzedow) الذى تغير فيما بعد ليصبح (مسرح معمل الـ ١٣ صفا - Teatr Laboratorium 13 Rzedow) ليتوقف بعد ذلك عن ممارسة الحياة المسرحية ، وتحل محله جامعة البحث للثور على طرق جديدة للإبداع المسرحي .

في المرحلة الأولى يبحث جروتوفسكى عن الجديد ، غير النمطى ، وكان هذا البحث يعد جزءا لا يتجزأ من أشكال الدراما العالمية / فاوست لمارلو / " والأجداد " للشاعر البولندي الرومانتيكى آدم ميتسكيفيتش ^(١١) / " وكورديان " للشاعر البولندي الرومانتيكى يوليوش سووفاتسكى ^(١٢) . لقد

جذبت هذه العروض الجماهير وأثارتهم سواء في بولندا أم خارجها .
لوحظ آنذاك أن أهم ما في هذا المسرح هو (مادة إبداعه) ؛ تشكيله ،
 وإعادة صياغته في عروض مسرحية تتكرر مشاهدتها :

" [...] الفريق بأجمعه يقوم بتدريبات يومية - يستطرد
جروتوفسكى قائلاً - تصل هذه التدريبات يوميا إلى أربع
ساعات عدا البروفات المسرحية . في هذه التدريبات تلعب
الألعاب السويدية ، والأكروباتية ؛ دورا هاما ، بالإضافة إلى
تدريبات الصوت ، وتنتهى كل مرحلة بتمارين مرتجلة
للممثل . وتثير الدهشة تلك التمارين التى يقوم بها الممثل
ارتجاليا حول موضوعات مثل أصوات الأشياء والحيوانات .
إنها معزوفة موسيقية من الأصوات التى يستلهمها
الممثلون من الطبيعة / الأم ؛ حيث ينشأ انطباع لدى سامع
الأصوات ، تجعله يشعر بالقلق عندما يرى أن هذا الصوت
الحيوانى يخرج من الأفواه البشرية أو من هؤلاء الذين
لديهم أشكال بشرية " .

يأتى منبع هذا الأداء من نظام ستانيسلافسكى . فقد كان
جروتوفسكى - كما هو معروف - خريجا في مدرسة المسرح بموسكو
حيث تتركز نظريات التمثيل حول " تدريبات الممثل مع نفسه " ،
ومع " الدور الممثل " ، ولم يستخف جروتوفسكى بهذه النظريات ؛ أو
تعامل معها معاملة تتسم بالخشونة ؛ أو نظر لها نظرة مريضة - كما
رأينا من قبل عند عدد من النقاد والتطبيقات . فهذه النظريات يتعامل
معه الممثل ويعيد إبداعها بطريقة خلاقه ، أخذاً منها إلهامات قيمة :

" [...] فالممثلون يعانون - يستطرد واحد من الدارسين
عند جروتوفسكى الذين يتميزون بدقة ملاحظاتهم - لكنهم
لا يعانون بالضرورة أقدار شخوصهم التى يمثلونها ، بل
إنهم حتى لا يعانون أقدارهم الذاتية / كما نصح
ستانيسلافسكى / إنهم يبحثون عن شئ غير مباشر -
وليكن تعبيرا مسرحيا يعبر عن خصوصية ألم المعاناة ؛
محاولين بذلك خلق " تواصل " ليس مع الممثل الشريك
فقط ؛ بل والمتفرج كذلك ؛ ليكن إستثارة فعل المعاناة
عند المتفرجين " .

إن التدريبات المتواصلة غير المنقطعة للممثلين ، والرامية إلى إحالة
المستحيل واقعا حقيقيا ؛ إنما تثرى الجوهر الفنى للعمل المسرحى ،

غير ذاكرين - في هذا المجال - ردود الأفعال المتسمة بصدقيتها التي يتلقاها المتفرجون ، ويشعرون بها في إبداعات يجي جروتوفسكى "بمسرحه الفقير" ، وعند هذا المصطلح "الفقير" يجب فهم معناه فهما حرفيا وفقا لطبيعته الفضائية السينوغرافية المؤدية دورا جوهريا بمسرح جروتوفسكى ، ورغم أن هذا "المسرح الفقير" فقير في إمكانياته المادية ، إلا أنه مسرح شديد الثراء ، ويتأكد هذا اليقين - على الأقل - بين المسارح البولندية المعاصرة ، خاصة التجريبية منها / غير ذاكرين مسارح الشرق الأقصى / وينشأ ثراؤه في قوة طاقته الإبداعية ، وفي أسلوب تفكيره ومنهجه ، وفي لوعى الإنسان المعبر عنه بفضل التنوع ، والاختلاف ، والاستفادة من وسائط فنون الممثل . ويرى لودفيك فلاشين - Ludwik Flaszen - وهو من أهم المبدعين المساهمين في تشييد "مسرح الـ ١٣ صفا" (مسرح جروتوفسكى) ، وواحد من أهم المساهمين فيما يخص (تدريبات على الكلمة) بجامعة البحث (١٣) - يرى فلاشين هذا التنوع والاختلاف في فنون التمثيل :

" [...] كره "المسرح الفقير" كراهية شديدة "الماكياج" - يستطرد فلاشين قائلا - أما عن "القناع" فعلى الممثل أن يصنعه بفضل ما وهبته له الطبيعة ، أى بمعونة عضلات الوجه ، فلدى كل شخصية إذن ، القدرة على التحكم في الوجه والتواء قسماته ، وهى سمة ملتصقة بالوجه منذ البداية وحتى النهاية . أما الجسد فيتحرك طبقا للظروف المفروضة عليه ، عندما يستمر "القناع" في الثبات عند تعبير غير متغير ، سواء كان هذا : حزنا أو معاناة ، أم نوعا من اللاتحيز والاعتدال . فالممثل يكرر نفسه عددا من المرات في شكل أقرب ما يكون إلى التهجين والولادة . ويقود دوره جو "البوليفونية" أى تعدد الأصوات . ويمنح المخ بعض أجزاء الجسد قدرا من الاسترخاء وفي الوقت نفسه يهبه فعلا لا إراديا مختلفا مناقضا له . فاللسان يكذب ليس فقط عن طريق الصوت ، بل بواسطة الإيماءة و "المايم" كذلك . والممثلون المدربون يستخدمون تلك الوسائط كأساس ، إقترابا من الباتومايم "فن التمثيل الصامت" ، كل حسب طريقته ، في تواصل لا ينقطع ، وكأن ذلك يحدث دوما عبر الإلحاح المستمر للقيام به . فهذه العمليات المسرحية "في فنون أداء الممثل" تضع في

اعتبارها " الشخصية " بشكل عام ، وتغيرها - عن طريق إلغاء ملامح الشخصية الذاتية للممثل ، وفقا لما يتطلبه الجنس الممثل للنوع المسرحي .

فالحوار المنطوق للممثل في مجاله الواسع النطاق يستغل منابع ومصادر مختلفة الانواع والأجناس . بداية من الغممة والثرثرة والتمتمة ، كما لو كان الممثل ينسحب إلى الوراء إلى منطقة الطفولة ؛ أو يعود للغة البدائية الأولى ، فيتعامل - بشكل تلقائي - مع المشاعر والأحاسيس ، عبر التلحين ، والإلقاء الرخيم الدقيق ، والصراخ والصياح غير المشبع ، مروراً باللفظ وأصوات مضغ الطعام والشبيهة بصوتيات الحيوان ، ثم الأغاني ذات الطقوس الدينية والإنشاد المنغم الشعبي ، والتمتمة المدعومة لإلقاء مشاهد مرتلة مأخوذة عن الكتاب المقدس " الإنجيل " ، وصولاً إلى الجمل والكلمات المستخرجة من الكتب المقدسة الأخرى وقصائد الشعراء . في هذه المعزوفة المنسقة تنسيقاً يعتمد على الصوتيات المثيرة ذاكرتنا لإحداث صيغ وأشكال متنوعة ؛ نشاهد ونسمع عالماً يتحدث بلغات جديدة وليس بلغة واحدة . يمتزج بها كل شيء ويتنازع فيها كل شيء ، وكأن هذا يلتهم معا داخل " برج بابل " جديد - في صوتيات شعوب مختلفة وأزمان متباينة لحظة ما قبل الهاوية " .

بعد مرور بضع سنوات من التدريبات ، وبعد بضع عشرات من العروض المسرحية ، نكتشف أن الممثلين قد تمردوا - بشكل لا يتنبأ به أى مصلح مسرحي - عن جميع الأدوات المسرحية التقليدية التي تسيطر على الممثل النمطي ، ففي مسرح جروتوفسكى لا يوجد شيء مستحيل . ولكن هل في المسرح ، وخاصة فن التمثيل ، يمكن ببساطة إختراق حواجز المهنة ، وهدم جميع مواثيق خشبة المسرح وقوانينها ؟! ألا توجد حدود ينتهي عندها الطريق الذى يؤدى إلى الإصلاح والتميز والتغيير ؟! في نهايات عام ١٩٧٩ وبدايات عام ١٩٨٠ اعترف جروتوفسكى أنه اخترق حدود المسرح باعتباره نظاماً ونسقاً فنياً ، ينقسم بشكل جوهري إلى " الممثل " و " المتفرج " - وكذلك فإن كل عمل مسرحي - في رأيه - يضع للواقع واقعا ثنائياً : ولأن هذا المسرح يعمل باعتباره ورشة فنية تبدع أساليب من التدريب على الأداء المسرحي ، وأساليب المخرج في تشكيله للعروض المسرحية . فإن

جروتوفسكى يتحدث عن موت كلمات معينة مثل كلمات " المسرح " ، " العروض " ، " الممثل " ، لقد خرج جروتوفسكى عن نطاق المسرح وحدوده لي طرح بديلا عنه إبداعا خالصا غير متوجه نحو إنتاج عروض مسرحية ، وأطلق على تجربته الجديد - (الظواهر المسرحية - Para teatralne) ، كان هدفه منها تشييد نوع من اللقاءات بين البشر ، ويتم عبر هذه اللقاءات تعارف الناس بعضهم البعض دون معرفة سابقة ، يلتقون ، يتحابون ، يتخلصون من تخوفاتهم وظنونهم المتشككة غير الواثقة ، مما يساعد ويعين أحيانا الممثل والمتفرج معا على تحررهم من قيودهم الداخلية ، وانفراج دواخلهم عن أبسط مشاعرهم الإنسانية وأعمقها :

" [...] إن جروتوفسكى لم يجن ، أو يصبه الخبل - يستطرد منظر الفن (فلاشين) - لقد لاحظ بوضوح النقص وعدم كفاية فكرة المسرح كمسرح مثالى - لذلك قرر أن يحيله إلى " مكان يتسم بكفايته الذاتية " .

فإذا ما تحدثنا عن التقنيات / المعتمده على الممثل وقدراته الداخلية / فإنها تقنيات تتصف بإنسانيتها وشمولييتها تشمل الممثل وتحتويه - وهو هدف حضارى ، يبحث عن قيم جمالية واجتماعيه ونفسيه وسوسيو / تكنولوجيه . وهكذا تبدأ مرحلة من البحوث المكثفة والمتنوعة المعنية بالثقافة الإنسانية باشتراك أناس من الخارج ، اتخذ جروتوفسكى مدينة فروتسواف الواقعة غرب بولندا مكانا وبها " جامعة البحوث " التى شيدها . حج إليها أشهر المبدعين في المسرح العالمى ؛ أولئك الذين وصلوا إلى أعلى مرتبة من مراتب التجريب المسرحى المعاصر ، ومع عدد ضئيل من البشر / ليسوا بممثلين ، أداروا تطبيقات متداخلة تهتم بالمسرح بمنظوره الجديد . كيف كانت هذه التطبيقات ، وما النتائج والثمار التى إقتطفها الطرفان - سواء المشرفون عليها أو الذين يمارسونها - خاصة أن المشرفين عليها كانوا من أمثال هؤلاء : بيتر بروك ، يوجينو باربا ، جان لوى بارو ، لوقا رونكونى ، وأندريا جريجورى .

بعد مرور ثلاثة أيام من محاضرات بيتر بروك بمدينة فروتسواف " بجامعة البحث " السالفة الذكر ، يقتسم مع فريقه ملاحظات تلمس " ورشة الممثل المسرحية " ليقوم بإعداد ممثل فريقه نفسيا داخل العمل المسرحى يقول المصلح المسرحى الكبير بيتر بروك :

" [...] إن المشكل الجوهري للممثل هو أنه أقرب ما يكون إلى الساموراي ، في كل لحظة يجب عليه - مثله - أن يكون متديرا ، معدا لتفادي الضربة واجتنابها . . فضلا عن ذلك ، عليه أن يكون في حالة إسترخاء ؛ بسيطا كالطفل . . . وكالمجنون أيضا . . ويعتمد هذا الشكل على الصيغة التالية :

كيف يكون الممثل صافيا نظيفا في ظروف غير نظيفة ؛ ينقصها الصفاء /.../ ينبغي / لتحقيق ذلك / هدوء كامل ، وصبر طويل . نحن مانزال في حياتنا اليومية نسرع أكثر فأكثر ، في الوقت الذي لانتمكن فيه من فعل شيء . . في المسرح لانحترم دائما السكون ، والصمت ، رغم أنه هو مركز كل شيء . إنه الصبر اللانهائي ؛ والآناة الدائمة /.../ في المسرح التقليدي تدفع العقدة والحدث بدورهما - في معظم الحالات - بقتل " ما هو فوق السطح " وإخفائه . . لو إننا تخلصنا من النص المسرحي - فإن حقيقة كهذه كانت ستبدو برأسها فوق السطح ، بينما يجب أن تكون رغبتنا وتوقنا الجوهري ليس فقط في كيفية الوصول إلى الشيء الحى فقط ، بل في أن لانفقد ذلك الشيء الحى الذى يظهر لنا من فوق السطح ويطل برأسه . . هذا هو المشكل الجوهري "

إن لوقا رونكونى - Luca Ronconi - الممثل الأول بفرقته للعب أدوار المعشوقين بالمسارح الإيطالية ، وواحد من أهم التجريبيين المسرحيين في القرن العشرين - يقوم خصيصا بإيقاف بروفات مسرحيه له تحت عنوان " يوتوبيا " ، كى يشترك في الندوة العلمية المقامة لعدة عشرات من المثقفين والسماعين ، من أجل الاقتراب من جروتوفسكى أكثر فأكثر ، باعتباره المشارك الرئيسى في هذه الندوة . لقد تحدث فيها مشاركوها عن الممثل بشكل أقل ، وعن الفضاء المسرحي (الفراغ المسرح) بشكل أكثر توسعا . وحول " قضايا الممثل " وكذلك حول مستقبل المسرح التجريبي ، يناقش كبار التجريبيين العالميين من أمثال : يوجينيو باربا ^(١٤) Eugenio Barba ويوزيف شايكين ^(١٥) Joseph Chaikin ، وأندريه جريجورى ^(١٦) André Gregory :

" [...] فالمسرحيات التجريبية التى أستلهمت عن طريق جروتوفسكى - يستطرد شايكين - هى إبداعات

استثنائية تسمح لنا بأن نجدد من تفكيرنا حول المسرح وقضايا المصيرية ، فيمكن لنا إبداعه من جديد . وقد يحدث أننا لن نصل إلى نتائج بعينها تعيننا للوصول إلى جوهر المسرح وكيونته ، لكننا بلا شك سنعثر على معنى لإبداعنا المسرحي . وقد يكون هذا المعنى مدخلا لفهمنا للمسرح بشكل أكثر حميمية . فالمسرح اليوم (*) يشعرنا بالملل . ويوجد فيه شيء ثابت راكد لا يتحرك . بينما يمثل ما يقترحه جروتوفسكى ، ومايرمى الوصول إليه بدايات تصدمننا ، وتشعرنا بخيبة الأمل ؛ وتجعلنا نعيد النظر فيما يطلق عليه إلى اليوم " بالمسرح " !!! .

ويضيف أندريه جريجورى : " ولكن - مثل كل شيء يتسم بالجديد والسمو ، سيتم إدانته وإدانة مانقوم به - بشكل عام " . " وفي واقع الأمر - يستطرد جريجورى - ليس ثمة معنى من استمرار المسرح من عدم استمراره ؟! فليس هذا هو مانرمى إليه !! " .

ويصل شايكين إلى المحصلة النهائية في هذه اللقاء العلمى للمسرح التجريبي ؛ ودوره فى واقع المسرح المعاصر . . . مستكملا حديث جريجورى :

" [...] ما ينبغي أن يكون له معنى هو : أيملك البشر وعيا بحياة أقرانهم من البشر الآخرين ؟! هذا بالنسبة لى - يستطرد شايكين قائلا - هو نفس ما يعنيه المشكل الأخلاقى بالنسبة للفن على وجه العموم . /.../ بالنسبة لى إنه شيء أريد أن أحققه وأنجزه ، فالقضية هى البحث عن قاموس تتناول كلماته معانى المشاعر والأحاسيس /.../ تلك التى تغدو عاملا مشتركا فى الطبيعة البشرية جمعاء ؛ بعيدا حتى عن عوامل الحضارة والثقافة .

/.../ أشعر بأن جروتوفسكى هو واحد من أولئك الذين وصل مسرحهم إلى أبعد ما وصلنا نحن إليه " - يؤكد شايكين وهو واحد من أهم المبدعين المسرحيين المجريين فى عصرنا ، ويستطرد جريجورى مرة أخرى معلقا : " لقد جئت إلى بولندا لأنى كإنسان وكفنان ، توقعت أن أقابل

(*) يعنى فترة السبعينيات ، لكنى أظن أن مقولته ما تزال تنطبق على مسرحنا المعاصر - المترجم -

البرد والجمود والعدوانية . وخفت كثيرا ، وجئت فوجدت
هنا الحياة ، وعثرت على شجاعنى المفقودة عبر تواصلنى
بالبشر . هذا ما حدث هنا . إنه نوع من الثورة ذلك الذى
خبرته ، ثورة ليست هى بالسياسية ولكنها ثورة إبداعية .
نوع من الثورات عندما تنادىك الحياة بالإيجاب ، وينادىك
الموت بالنفى ! "

إن إلهامات جروتوفسكى عن فلسفته الأصلية خرجت " بمسرحه
الفقير - Teatr ubogi " ، وحيث أبدع فيه ممثلونه - بقدراتهم
الإبداعية / الخلاقة التى لا حدود لها من الإمكانيات التقنية / العملية ،
حيث خلقوا عالما إنسانيا زاخرا بالعلاقات الإنسانية والتوتر البشرى ،
ممثلون لهم خبراتهم ، وهواة غير محترفين ، كان هدفهم الوحيد هو
العثور على هويتهم وجذورهم الإنسانية واستيضاحها ، أى العثور
على أصدق مشاعرهم وأحاسيسهم ، واستثارة الآخرين
" الجمهور " للاشتراك معا فى أحداث مشتركة . وعندما قطع
جروتوفسكى هذا الطريق المتسم بخصوصيته ، كان هدفه أن يودى
مسرحه إلى تكامل ممثله فى أدواته وإنضاجه إنسانيا ، وبهذا أستطاع
أن يتخطى حدود المسرح بمعناه المتعارف عليه . فهل يعنى هذا أن
فن الممثل مكتوب عليه أن يودى ويمارس بهذا الأسلوب والمنهج ؟! ،
وهو أسلوب جوهريه فى إصطناعيته ، فحتى الكذب يمكن أن يغطى
تعبيرات وجه إنسان حقيقى !! هذا ما ينبغى أن يبقى عليه هذا الواقع
غير الواقعى ، حيث يكشف عبر إخفاقاته ، وكليته ، الحقائق المتسمة
بطابعها الشمولى . ولذلك فإن جروتوفسكى - عن وعى كامل بما يفعل -
يخترق الحدود التى تضيق الخناق على المفهوم الإنسانى للمسرح :

" [...] فى عملى داخل المسرح - يستطرد جروتوفسكى
فى إحدى لقاءاته - وأنا أقوم بإبداع عروض مسرحية
طوال سنوات عديدة ، حاولت مع فرقتي أن نقرب
خطوة نحو مفهوم الإنسان / الفاعل / الممثل ، ولا يعنى هذا
أننى أقترح عرضه فوق الخشبة ، بل أن يكونه الممثل ،
أن يكون إنسانا ، حاضرا ، كما أسماه ستانيسلافسكى .
/.../ فى رأى أن الثقافة / الفاعلة / وخاصة تلك
المرتبطة بها الخبرة والإدراك الحسى والملاحظة لا ينبغى
أن تكون خصيصة من خصائص الجماعات المهنية الضيقة
أو لأفراد غير عاديين ، إنهم يبدعون وسيبدعون دوما
عروضا مسرحية " .

لذلك ينبغي أن نعود إلى الأرض ، أى إلى خشبة المسرح ، بهذه الرؤية المتسمه بالمرارة ، وهى أن جميع التجارب ، وخاصة تلك التى تحوى الممثل ؛ تملك حدودا ترسم معالم جوهر العمل المسرحى ذاته ، وينبغى إلقاء كذلك نظرة ولو للحظة واحدة على هذا الفن الذى لا يموت ، والذى تحمل بحوثه ودراساته قيما أصيلة من الحداثة والتطور ، وتسمح له بإدخاله - أى الممثل - في حدود المسرح ومعالمة الأساسية !

في النصف الثانى من القرن العشرين ، كان الفنانون التشكيليون ملهمى المسرح ومنفذيه ، وهى ظاهرة تستحق الوقوف عندها ودراستها ، خاصة فيما يتعلق بالمسرح البولندى بشكل عام والتجريبى بشكل خاص ؛ من هؤلاء التشكيليين : المصورون (الرسامون) ، النحاتون ، الجرافيك وقبل كل شئ الفنانون السينوغراف . لقد سيطروا على المسرح البولندى واستطاعوا أن يخلقوا مسرحا ، يتشكل بمختلف الصيغ والأشكال ، كل منها له طابع فنى مختلف ، ويعبر كل منها عن مسمى فنى آخر يعد المانيفستو الخاص به ، ويمكن لنا أن نذكر في هذا المجال : (مسرح اللاشكل - Teatr Informal) و (المسرح المتجول - Teatr Podrozy) و (مسرح الموت - Teatr Smierci) و (مسرح الواقع الفقير - Teatr Realnosci Biednej) .

ثمة شخصيتان يختلفان عن بعضهما البعض ، ظهرا معا باعتبارهما أكثر المجربين أصالة وتعبيرا في نشاطهما المسرحى ، إنهما : (تادووش كانتور - Tadeusz Kantor) و (يوزيف شاينا - Jozef Szajna) . إن ترتيبهما المتسلسل - حسب ما قدمته في السطور السابقة - ليس له علاقة بمرتبتهم الفنية ، بل كان سببه الوحيد - تاريخ أول عمل لهما في المسرح ، سواء كان على مستوى فن الرسم أو فن المسرح . فالأثنان مبدعان غير متكررين ، فتقليدهما في المسرح لا يؤدي إلا إلى حدود شكلية . لقد أدت تراكمات أعمالهما الفنية إلى التأثير بنفوذها القوى في مسرحنا التجريبى المعاصر ، سواء كان بولنديا أو عالميا . ورغم ذلك فإن تحليل المادة المسرحية التى يقوم كل مبدع منهما بتشكيلها في مسرحه ، والتغيرات التى يقوم بها فى مادته ، إنما تحدد هويته الفنية وإبداعه الذاتى ، وهذا ما يحتاج إلى دراسة منفصلة . وإنى متعطشة الآن إلى إلقاء نظرة متأنية لمكانة الممثل ووظيفته في تجارب هذين الفنانين المجربين : كانتور وشاينا . وعلى الرغم من التاريخ المنطقى للثنىين إلا أنني سأبدأ بإدعاءات شاينا المسرحية .

شايينا و"مسرح ستيديو"

لم يتخلص شايينا على الإطلاق من اشتراك الممثلين في عروضه المسرحية. حتى حواراته الصحفية ولقاءاته مع النقاد، لم ينكر فيها دورهم في التعاون المشترك معه في إبداع أعماله، دائما ما كان يستعين بممثلين محترفين. ومن بين منفذى تصوراتهِ وخططه الفنية كان يشاركه فنانون معروفون ومعتزف بهم. كان عمله مع الهواة مسألة استثنائية ونتيجة للضرورة القصوى، وليس نابعة من الاختيار. ورغم ذلك فإن ورشة الممثلين واشتراكهم الإبداعي في عروض شايينا قضية فنية تختلف إختلافا كبيرا عن المسرح الأدبي التقليدي، أو الواقعي / النفسى.

خصوصية عمل الممثل؛ ونوع وجوده بمسرح شايينا، تنأتى من أصول هذا المسرح وسلالة نسبه، المتصل بمشروعه الفنى، وبنوع المادة التى دائما ما يستخدمها، وكذلك برسالاته المراد إيصالها عبر عروضه المسرحية. كان على الممثل أن يكون متواجدا داخل مسرح، يمثل توسيعا للعلاقات الفضائية الفراغية فوق خشبة المسرح وفقا لمايراه شايينا. ومن أهم ما يمثل هذه المرحلة عرضه الشهير (Epitafia i Reminiscencje) في سنوات الستينات. كان مسرح شايينا - (Teatr Studio) مرحلة متطورة من (الهابنج - Happening)، وهكذا ولد فن السرد التشكيلى عند شايينا، حيث تواجدت فيه الكلمة بالفعل - ولكنها لم تشر بمفردها إلى الأساس الفكرى للعمل المسرحى؛ لم تحوى داخلها فقط رسالة العرض المسرحى. فكلمات مؤلف " الكوميديا الإلهية " التى أطلق عليها شايينا اسم " دانتي " ترمز إلى إعتراقات شايينا وعقيدته الفنية حيث يقول على لسان " هارون " أحد أبطاله داخل المسرحية: " غدت الكلمات غير معبرة، اللوحة هى الوفيه. وهذا يؤكد، بأن كل مايراه يهضمه ". " الكلمات مع الأسف - يستطرد شايينا قائلا فى إحدى لقاءاته - لم تستطع أن تقف على النقيض من وجود الحقائق البالغة القسوة. وطبقا لما يقترحه زماننا فإن الحدث المرئى أقوى وأكثر بقاء من الحدث المسموع. /.../ فالأدب الجيد يتكون أيضا من لوحات، مما تستلزم من المتلقى اشتراكا من خياله فى تكوينها داخل مخيلته. والتشكيل تنطبق عليه أيضا ذات الحقيقة، ولذلك فإن التشكيل يخرج عن نطاق العادى والمنظور، إنه يدخل فى دائرة أخرى، هى دائرة " الحقائق " المصوره. ولذلك فإن السرد التشكيلى ما هو سوى وسط تأثيرى

كبير يؤثر بدوره في كل شئ ، ولا أعنى - هنا - على الإطلاق التشكيل المجرد !"

في واحد من عروضه المسرحية ، حيث نفذ له شاينا السيناريو الخاص به ، كان السبب الرئيسى لقلقه ، ومصدر الإلهام في الوقت نفسه هو " التلاعب بالكلمات " ، واللوحات ، والأحداث :

" [...] ولذلك بقيت هامشيا مسألة العثور على مفتاح شامل لفهم النص - يوضح مؤلف العرض المسرحى يوزيف شاينا - ففى عملى المسرحى قول الكلمات بلا معنى (على بياض) . قد تظهر جملة من الجمل ، أو تظهر بعد طبقة من المعانى ، غير تلك التى تظهر من خلال الممثل وكانت مدونة فى النص الأسمى . فى هذا العرض المسرحى لم يكن لأى شئ أو لأى فرد - كما نرى فى مسرحيات " موسيه " - أى معنى . وليس لدينا حتى النهاية معرفة " بالموديل " الذى نعمل من خلاله ، إننا فيما بعد نتعرف عليه ونكتشفه مع أعضاء الفريق من الممثلين . أو سؤالى الذى أطرحه دوما : كيف يمكن تحطيم طرق الأداء المبالغ فيه فى أثناء الأداء المسرحى ، والوقوف بالمرصاد ضد تلك الخبرات والتجارب النمطية والتقليدية التى يحملها الممثل على كاهله ؟! " .

تضاف إلى كل مقاله ، الصعوبة الكبرى التى يلقاها الممثلون فى أدوارهم عند شاينا . وهى تنبع من تكوينات الفضاءات المسرحية الزاخرة بالحركة والمتمة للحدث ، لتمثل معا سردا تشكليا مسرحيا ، فيه يحمل النص مضامين ومعان تشكلا الاضاءة مشيرة الى وجود الممثل . فالكلمات يمكن استخراجها من المعانى والمضامين ، التى ينعدم فيها الأداء التمثيلى النمطى عند الممثل ، حيث لا تتخلق الشخصية ولا عالمها بالمعنى التقليدى المعروف حيث المسرح بلا وهم ؛ والواقع الفنى بلا سمات المماثلة والتطابق مع الواقع اليومى / الحياتى . فالصفة الرئيسية / الحقيقية للعمل الفنى عند شاينا - هى تحطيم الخيال الاستعارى وانهزامه أمام أعين النظارة ، حيث تتبدل الطبيعية فى تجريدية فنية . والممثل الحيوى هو صيغة تأتى لتشارك فى تكوين الفضاء المسرحى ، يصبح تمثالا منحوتا فى سرد تشكلى . إنها حركة ، حدث ، حالة . فالممثل الذى يؤدى دور " دانتي " ، والمحاط بالكرة الأرضية ليس هو بالشاعر من فينيسيا ؛ ولا هو

سيرة أو ملحمة لعصرنا اليوم . إنه هو خالق ، وربما يكون قدرا محتوما . إن هارون (*) الطائر في الهواء من بين الصواعق والسحب إنما هو جزء لايتجزأ من الطبيعة : قوى قوى خارقة وعاتية .

ومن بين أكثر التجارب استثناءا وراديكالية ، الهادمة للتقاليد ، وتحطيم الأطر النمطية الموجودة ، نجد مكانا دائما للممثل ، فإذا استسلم الممثل لقوى إبداعه ، متخلصا من شوقه الطبيعي إلى التمثيل المفرط للبشر ، أو إلى ما يطلق عليه بالإيهام بالشخصية / وأراد أن يكون إلها ، قدرا ، طبيعة ، قوى أولية ، حارسا لجهنم ، حاملا للأرواح في معيار غير أرضي ، إذا كان بمقدوره أن يصرخ بفكرة ؛ أو أراد أن يصمت أمام التعذيب والقضاء على البشرية ، فإنه سيصبح مبدعا مشاركا في التجربة المسرحية . يطالب هذا من الممثل بقدرات غير عادية ، ومثابرة طويلة ، وتدريبات شاقة لخياله ، وردود أفعاله المتبجحة عنادا وتنازلا عن كل ما هو سهل بسيط ومباشر شائع . فإن لم يحدث وحصل " شايينا " على ممثلين كهؤلاء ؛ لتعرض إلى تقديم عروض أقرب ما تكون إلى (الهابننج - Happening) ولأنشأ علاقات فضائية (الفضاء المسرحي) وقام بنسخها .

على التجريب في المسرح أن يحوى داخله ممثليه . فإذا كان الأمر كذلك ، فثمة سؤال مثير يطرح نفسه ألا وهو : أبامكانهم العودة إلى المسرح التقليدي ؟ أحيانا ما يحدث هذا . لكن هذا لا يأتي دائما لصالح الممثل ، ففي معظم الأحوال يشعر بأنه غير مرغوب فيه ، ولذلك يفضل أن يبقى في مسرحه الجديد !

ما مكانة الممثل في العرض المسرحي إذن ؟ ما دوره في مواجهة المتفرج ؟ ما علاقته بالمادة التي يتعامل معها ؟! ما نوعية اشتراكه في رسالة العمل المسرحي ؟ على أي شئ تعتمد عليه أسطوريته وتأثيره ؟ .

(*) لعب الممثل أنتوني بشونياك (Antoni Pszoniak) دور " هارون " ويعد من أهم الأدوار التي تضاف إلى رصيد هذا الممثل البولندي . وإننى أعتبر ما قدمه على مستوى الجسد بكل مفرداته : الوجه - البدن - الأقدام - الأعين . ليقدّم شيئا من قبيل الإعجاز الفنى فنون التمثيل المسرحي . والظاهرة الغريبة أن هذا الممثل توقف بعد تمثيله لهذا الدور عن الاشتراك فى أية أدوار أخرى . ولم تقدم له اقتراحات فنية شبيهة ، واستمر حالما بالدور الكبير " هارون " ليعيش معه فى الظل .

للإجابة عن هذه التساؤلات ، علينا في الأساس أن نبحث عن إجابات لها عند (تادووش كانتور - Tadeusz Kantor) ، ليس فقط لأنه مبدع نادر الوجود وغير متكرر ، بل لأنه مؤلف عدد من الملاحظات الفكرية والتنظيرية ، استطاع أن يغذيها بكلمات هي أقرب في دلالاتها إلى الشعر . هذه الإجابات متنوعة وعديدة ، لأن مسرحه دائما ما كان يتغير ويتبدل ويتشكل . في ملاحظاته الفكرية والتطبيقية لم يشر كانتور إلى مشاكله الناتجة عن ورشة الممثل فحسب ، بل ناقش كذلك جوهر إحالاته المسرحية وطرق إشرافه على أداء الدور ، لذلك فإن نصوصا كهذه كانت مادة خصبة غير محصورة النطاق .

كانتور ومسرحه " كريكوت - ٢ "

طالب كانتور في البداية من ممثليه أن يعثروا على أحداث واقعية حقيقية حدثت لهم ، كان عليهم سردها وروايتها طوال سنوات بصدق ووضوح بعد أن شابهها التلقين واللاوضوح ، وهي أحداث تقع ما بين الممثل والمتفرج : " يجب إعادة القوى الأولية عندما تهزك اللحظة من داخلك ، حيث ما نراه في مواجهتنا يعد قريبا منا ، وفي الوقت نفسه غريبا علينا غربة لا حدود لها ، لا يمكن اختراقها " .

" [...] في منظور مسرح كهذا والممثل بداخله ، تشع أسرار الفن المسرحي ، وكذلك تظهر بوضوح مصادر قواه غير المحدودة وغير المحاصرة - يستطرد كانتور - فالبشر الذين شاهدوا مأساة صورة الإنسان في السيرك ، كأنهم رأوا أنفسهم من خلاله . ويعد أهم مؤشر للفنان في عمله الفني هو " الموديل الإنسان " أو ذلك الذي يعد نموذجا إنسانيا " .

فالممثل - لديه - يمثل حالة إنسانية ، ومقدرة بشرية ، فصل في أمرها عبر وعى الإنسان المأساوى بالموت . هذا هو مفهوم الإنسان لنفسه ولما يحيط به ، وهذا ما يجعل كانتور متواجدا قريبا من المتفرج ، إنه مرآته ، وقد تكون هذه المرآة انعكاسا لما يفكر فيه هذا الممثل عن ذلك المتفرج ، باعتباره نموذجا لإبداعه :

" [...] الممثل بوجوده الفعلي ما هو إلا نموذج عارى للإنسان ، موضوع أمام أعين المتفرجين وعلى

مرآئ منهم ، وجهه مرن مطاطي . الممثل الذي يمثل في الشوارع والميادين والأسواق ، هو فنان إفتضاحي لا يخجل من إبداء ما يفكر فيه ويراه ، يظهر قدراته في التعبير عن السلوك الإنساني بطريقة تلفت الانظار إليه . يتظاهر بإذراف الدموع أحيانا ، والضحك أحيانا أخرى ، بقلبه الحنون ، وعقله المتقدم . يملك جسدا معدا لمختلف التعبيرات والانفعالات والمخاطر ؛ والمفاجآت ، إنه قطعة إكسسوار إنسانية ، موديل إصطناعي معبر عن كل جزء في جسده وفكره ؛ يزخر بالشعور بالكرامة والمهانة ، يعرض نفسه في الأماكن السامقة ، وبين صفائح المهملات ؛ يرتكن إلى قاع المجتمع أو يسمو بنبله في حلم أبدى . هذا هو ممثلي الذي أعشقه !!! .

يستعين تادووش كانتور بالممثل ، لكنه يرسم له قوى الفعل السرية ، يخرج من كوامنه شاعرا ، يلطمه على وجهه ، يفضح سوقيته ، يعامله كأي مفردة من مفردات لغة عروضه المسرحية ، يخضعه لرؤاه ، يرهبه ويفزعه ، ينتزع منه خصوصيته - يفعل كل هذا ، لكنه لا يلفظه من مسرحه أبدا ! صحيح أن كانتور يستخدم مرات " المانيكان " ، لكنه يوجده فوق خشبة المسرح مع وجود ممثليه وبجوارهم :

" [...] لا أعتقد - يوضح كانتور - أن " المانيكان " أو " التمثال الشمعي " يمكن لكل منهما أن يستبدلا " الممثل الحي " ويحلا محله ؛ كما أراد كلايست Kleist وكريج - Craig . لو حدث هذا ؛ لكان فعل هذا شيئا من قبيل السذاجة والسهولة ، أحاول تحديد " موتيفات " وجود هذا المخلوق فوق الخشبة ومعنى حضوره ، ومغناه يتضح بالنسبة لي عندما يظهر فجأة في أفكارى ويداعب أحلامى . فظهوره يتوافق ويقتنى بوجوده ، بدرجة أقوى شيئا فشينا ؛ بالدرجة التي تؤكد على أن الحياة يمكن التعبير عنها عبر افتقاد الحياة ؛ عبر مناشدة الموت ، عبر المظاهر ، عبر الفراغ الداخلي ، عبر نقصان المؤشر وعلامات الطريق !!! .

كانتور وتجريبه الجديد

إن تادووش كانتور - هذا المصلح المسرحي والفنان التجريبي الذي يعد مسرحه (كريكوت - ٢) أهم ظاهرة مسرحية تجريبية في عصرنا - هو خالق مسرح لا تشبهه المسارح الأخرى، يحتاج إلى "الممثل" حاجة كبرى تجعله يحيله في تمثيله إلى شئ أقرب إلى الأسطورة، في علاقة أقرب إلى (تكافؤ الضدين) فهو يهدمه ويحطمه شتاتاً ليعيد بناءه من جديد حسب رؤيته :

" [...] حتى في نهايات البروفات - يستطرد كانتور قائلاً - أشعر بانطباع يفتقر الثقة في إمكانية "برمجة" الممثل من خلال دوره . أريد - ولأطول زمن ممكن - أن أحافظ عليه في حالته المتواجد عليها ، أحافظ على ميوله ونزوعه وقابليته لفعل شئ . أقوم بتطوير قدراته وقيامه بالفعل الأولى - الفعل المولود معه . أصنع له منطقة . أمهد له فيها وجوده الفني والتمثيلي ، وجوداً يتخلص فيه من الوهم المسرحي /.../ الممثل لا يشكل أدواره ، لا يرسم شخصيات ، لا يقلدها . إنه - قبل كل شئ - نفسه ، ممثل بكل ما يحمله هذا المصطلح من عشق لمنطقة التهيأ الذاتي ، ونزوعه إلى خلق المضامين والمعاني . الممثل ليس نسخة وفيه للأصل ، ولا هو إعادة إنتاج أدوار ، أو شخوص حياته ، إنه يقوم بتمثيلها . دائماً ما يكون على وعى بأقداره الذاتية ومواقفه الخاصة . في بعض اللحظات وبطريقة طبيعية " ينحاز " لدوره ولما يطرحه ، حتى يصل إلى اللحظة التي يشعر فيها لحظة ملائمة له ، عندئذ يلفظ هذا " الانحياز " ، ويختلط بحضوره الدائم " الشخصى وليس الدور " ويغرق بحرية واقتدار سابحاً في المادة المسرحية . هذه المنطقة الحرة لفن التمثيل يجب أن تكون عميقة عمقا إنسانياً لا حدود له .

إننى أفهم هذا الأمر باعتبار أن هذا العمق سيتحقق عندما يستخدم الممثل أبسط الوسائل وأكثرها سهولة ، وسائل وأدوات تسير داخل دورة الحياة بكل مظاهرها .

تلمس هذه الملاحظات " الممثل " على وجه العموم ، ذلك الممثل الذى يشاهد من منظور أسلوب محدد ، لا ينبج عن تغير في تكوين داخل الشكل أو الصياغة ؛ بل ينبج - عند كانتور - عن حاجة

وضرورة لممثل آخر . إن كانتور في برامجه الفنية التى تعبر عن مختلف أنواع عروضه المسرحية ؛ يحدد لممثل أدوارا متغيرة ومتباينة ، تمثل له أنواع مسرحه - وهو (مسرح الواقعة - الهابنج - Hapenning) . فالممثل - عند كانتور - " لا يشكل دوره ، لا يخلق دورا ، لا يقلد ، إنه قبل كل شئ نفسه " - كما قلنا آنفا . يبدو الممثل عند كانتور إنسانا آخر - إنه يرى دوره في حادثة " الهابنج " التى تأتى بالمصادفة وتتعامل مع أحداث عارضة وشخص طارئة :

" [...] الممثل في هذا المسرح يلفظ جميع الأشكال " التقليدية " والنمطية في التعبير ، ويستفز قدراته لحساب التركيز والتفكير العميق للقيام بفعل من الأفعال ، و " الذوبان " في المادة ، و " خلق المواقف " . إنه ينسق مع نفسه موديل " الممثل الجديد " من لفظ الموقف الممثل بأكمله من داخله ، ليعود ثانية إلى حالته الأولى للاستعداد لتمثيل الحالة الجديدة .. وهكذا دواليك ! " .

أما (مسرح اللاشكل - Teatr Informal) فهو مسرح نشاهد فيه الممثلين مطحونين ، معدومين ، فاقدين " فرديتهم وكبريائهم " ، مختلطين " بمواد " تتلبسهم وترتديهم ، إنهم يستحيلون معنا " مواد بلا ملامح " ، ومن هنا يستحيل العرض المسرحى عملية فنية ذاتية / دون تصميم أو تنفيذ مسبقين :

" [...] شكل " الزى " الذى يرتديه الممثل ، عليه إن يتشكل بنفسه في أثناء العروض المتتالية " أى من خلال الاستهلاك " ، والاستخدام ، وتحلل هذه الأزياء ، ودمارها ، وتشويهها " .

أسماهم كانتور بممثلين ، وفي حقيقة الأمر لم يكن أولئك الذين مثلوا في عروضه المسرحية بمحترفين - إلا في حالات نادرة - كانوا هواة في معظم الأحوال ! . وفي السنوات المبكرة الأولى أى في الأربعينيات والخمسينيات ، يشاركه فنانون تشكيليون من الرسامين والسينوغراف في عمله ، فيمثلون معه في عروضه . وبعد سنوات يتخذ فريقه المسرحى سمات ثابتة ؛ وأطرا تحيله إلى مسرح تجريبي هام . إنه فريق مدرب ، وهبوا الكانتور أنفسهم بلا حدود أو حواجز . لقد مثل ممثلوا كانتور نسيجاً عضوياً في مسرحه وأفكاره ورواه المسرحية الباهرة . في هذا المسرح - والذي لم توضع الكلمة بشكل تقليدى نمطى على شكل " حوار " أو " مونولوج " - نكتشف أن أعماله المسرحية

تندعم فيها الحبكة ، بل إن سمة هذه الأعمال هي (اللاحبكة واللاعقده مسرحيه) ، ورغم ذلك فقد وصل مسرح كانتور إلى حدود الإعجاز في التجريب المسرحي . كان هذا التناول والتفسير الفني المطروح من قبل " كانتور " ؛ شيئا بالغ الصعوبة في الطرح والتنفيذ والتلقى ، يشاركه ممثلوه في صنع المادة المسرحية ؛ التي تتسم بطبيعتها السيريالية والدادية . وكانوا - مع ذلك - جزءا لا يتجزأ من مادتها الأصلية . وعندما يتوقف واحد من هؤلاء الممثلين عن الإبداع فوق الخشبة ، أو لا يقدر وضع إضافة أو علامة على الطريق ، فإن كانتور - وهو متواجد في كل عروضه - يخلق كقائد أوركسترا مدخلا جديدا يستفز به الغير للخلق والإبداع الارتجالي / المنظم . لكن ممثليه - مثلهم في ذلك مثل أى مفردة من مفردات العرض - يصبحون خاضعين لما يطلق عليه بالمهمات المسرحية أو " الدولاب الزاخر " بقطع الأكسسوار . إن ممثل كانتور ، المعد ؛ ذلك الهاوى المدرب ، كان دائما جزءا من أجزاء " الأتيليه " المسرحي الذي يديره كانتور . وكانت أكثر التخصصات الفنية سموا ، وغير المتكررة ، والتي تحوى أسراراً تخترق حدود المسرح وأسواره ، هي تلك التي نجدها عند كانتور في " أتيليه " المسرح ، شيئا من قبيل " التابو " الذي لا يمكن النفاذ إليه أو اختراقه . فهل يمكن معرفة أسرار كانتور ومفردات لغته المتفردة التي تمثل جانبا من أهم تجارب التجريب المسرحي العالمى ؟

ليست هناك إجابة موفقة عن هذا التساؤل ! . ورغم ذلك فثمة نتيجة عامة يمكن طرحها ؛ وهي أننا إذا اخترقنا حجب أسرار الفنان ، وحددناها ، وعرفناها لأصبحت هذه الأسرار توافها لا قيمة لها ! .

لقد فكر مسرح القرن العشرين للحظة أنه بمقدوره إبداع مسرح دون اشتراك الممثل ؛ لكن هذه الفكرة ، جاءت من التيار المعارض للتطبيقات المسرحية المبكرة . وقد بدا هذا المطلب غير واقعى ، ولم يتحقق . حتى أكثر التجارب شجاعة ؛ ومغامرة وأصالة ، تلك التي تريد أن تغتصب طبيعة المسرح وقوانينها ، تعود إلى الممثل وتؤكد مقومات شخصيته وقدراته الإبداعية المتفرده . يأتي من وراء ذلك شعور عميق لدى المجرب المعاصر بحاجته للممثل ، تجعله متيقنا من إمكاناته وقدراته التي لا تتحطم فوق صخور بحور شكوك المخرج وأمواجه ، والمؤكد على أن فن الممثل فن مفيد ؛ وحرفته لا يمكن التخلص منها أبدا ؟ ! . إن هذا الممثل نفسه ينبغي أن يملك وعيا بأن اشتراكه في التجريب المسرحي ، يخلق منه مبدعا أصيلا ، يصل به إلى عالم الفن الجديد الذى يكسر - عن وعى - كل ما هو تقليدى

ونمطى ، فالتجريب يصل به إلى شتات العبث غير المأهول ، وقد يصل هذا التجريب أحيانا إلى أن يتواجد في ظروف جديدة ، تجعله يرى المستحيل في ممارسة مهنته ممارسة تقليدية نمطية !.

الممثل " كفاوست " ، عليه أن يدفع ثمننا إكتشافه المجهول ، عن تجريبه وخبرته ، وتطبيقاته الإبداعية الجديدة ، وهذه هي - في رأيي - طبيعة المسرح الحيه برمته ، وقوة إلهاماته ، لكن ليس الكل يشعر بالرضا بقناعته بهذا المطروح وعن يقين به ؛ إنهم لا يريدون أو ليس بإمكانهم أن يزنوا وزنا صحيحا بما هو " بمكسب " وما هو " بخسارة " في هذا التجريب الذى هو قدر المسرح ومصيره :

" أنتم أيها الممثلون أصدقائي - يستطرد الشاعر والكاتب المسرحى البولندي المعاصر إرنيست بريل (Ernest Bryll) - مجربون ، بدونكم أغدو غير بصير ، مصابا بالصمم ، ويستحيل شعرى جافا ، منكسرا / كأوراق شجر منتثرة في كتاب قديم له ذكرياته التى لأموت /.../ فإذا حدث / وأراد واحد منكم - إحياء شعرى / عبر ماتت عشون إليه وتشتتهونه / فأنتم تحيونه من أحجاره الميتة / قدمكم في دمي / وعظامكم تتواصل مع عظامي / في جسدى تكونون / أنتم أيها الممثلون.. أصدقائي ، أيها المجربون ! " .



الفصل الرابع

المخرج المؤلف والسينوغراف مبدعا التجريب في المسرح المعاصر

إن إهتمامى بدراسة دور المخرج (المؤلف) أو المخرج المفسر - بكلمات أخرى - من جهة ، والفنان السينوغراف من الجهة الأخرى ، لا يعنى أننى أردت بهذا أن أؤكد قوة نفوذ كل منهما وتأثيرهما في العرض المسرحى فقط ، بل وأن ألمس كذلك تساؤلاً جوهرياً وهو : أين تقع حدود الخيال الإبداعى التجريبي في أعمالهم ؟! وقبل كل شئ أردت أن أعثر على القوى التى يطلق عليها : (القوى الخلاقية التى تبدع مسرحاً) . وأريد كذلك أن نتعرف عن قرب ذلك التغير الذى حدث عبر تغير الحقب الزمنية للمبدعين الرئيسيين لهذه الظاهرة ؛ هذا الذى يخلق صيغاً جديدة ، ويحدد - بدرجة واعية أكثر أو أقل - اللغة المسرحية ، ويهبها رسالتها وفكرها!

الاختلاف بين المخرج المفسر (المخرج المؤلف) والمخرج : أطروحة يصعب تحديدها ! ، فإن عمل كل من هذين المبدعين أحياناً ما يشوبه إشكال إبداعى فنى دائم ، ويمكن أن تضعنا مختلف التعريفات الخاصة بهذين المبدعين في مأزق نقدى واضح . ففي المعاهد المسرحية ومدارسها الأكاديمية المختلفة ، بدأ في العشرينيات من هذا القرن إنشاء أقسام الإخراج المسرحى ، لإعداد كادر من خريجيهما يعدونهم ، ليكونوا إما مخرجين أو مخرجين مؤلفين (مفسرين) . ولا يعنى هذا تحديداً أنه لم تكن هذه المهنة الإبداعية متواجدة في القرن التاسع عشر وما قبله ، أو لم يوجد " أناس " قاموا بإخراج عروض مسرحية ! . فمنذ اللحظة التى أنشئت فيها مسارح قومية في مختلف بلدان العالم ، تواجد أفراد لهم خيال فنى إبداعى أكثر من غيرهم ، يملكون ملكات وقدرات تنظيمية وإدارية ، لهم مكانتهم الرفيعة في تقديم النصوص الدرامية فوق خشبات المسارح ؛ كان معظم هؤلاء ممثلين متميزين . وكان من بين أولئك المبدعين كذلك والمعروفين في تاريخ المسرح : المؤلفون المسرحيون أنفسهم . إن هذا التداخل في المهن والحرف المسرحية ، نتجت عنه نتائج باهرة يصعب تكرارها . من هذا المنطلق يتأكد لنا أن ظاهرة كهذه هي ظاهرة متفردة في نسق المسرح وتاريخه ، غذته وأثرتة ، ليغدو مدخلاً لاستمراره في

"تجريب المسرح" ، ونريد أن نؤمن بأن هذا التجريب سيستمر على مدى العصور قدما.

في اللغة الفنية الدارجة غالباً ما يختلط مصطلح المخرج بمفهوم المخرج المفسر ، وإن كان المصطلح الأخير أكثر فتوة وشباباً ، وفي عدد من اللغات له مصطلحاته المتنوعة.

ويمكن لنا أن نعود إلى المصطلح الفرنسي : mise en scène ، والبولندي : Inscenizator ، والألماني : Inscenisierung ، والروسي : Postanowka

ويعد مصطلح " mise en scène " أقدم هذه المصطلحات جميعها . يعود تاريخه إلى عام ١٨٢٠ . يقيم هذا المصطلح رابطة بين مولد الرومانتيكية وصياغتها . إن " الإخراج التأليفي - التفسيري " ينبعث من إظهار الأحداث الدراماتيكية في ضوء الديكورات المبهرة والمتغيرة ، بمعونة " المجاميع البشرية " التي تستخدم في تشكيل الأحداث الجماعية ، وكان يُطلق عليهم آنذاك ممثلين ، وفي فترة تاريخية متقدمة نشأت تسميته بالبولندية : " Inscenizator " أو metteur en scène ، ويعنى : المسئول عن نمط سينوغرافية العرض وشكله ، ويعنى كذلك الاستعانة بالممثلين والمجاميع البشرية . إن " الإخراج التفسيري " للمسرح الرومانتيكي كان له عشاقه ومحبه ، وقد وقف له بالمرصاد أيضا المختلفون مع هذه الظاهرة من الكتاب والنقاد . كان هؤلاء على قناعة بالغة بأن " المخرج المؤلف - المفسر " لن يأتي للمسرح بأية قيمة جديدة أو بإضافة عميقة :

" إن هذا المخرج " المؤلف / المفسر " ليس بكاتب أو بمصور أو حتى بنجار ، بل إنه مفسد لأيّ عمل ، ينثر على المتفرجين " غبائاته " على أحسن تقدير ! "

ترى الحقيقة التاريخية أن المسرح عندما عثر لنفسه على مساحات ضوئية جديدة ، واستخدمات متسعة الرؤى في تقنيات الإضاءة ، فإنه في ذات الوقت عثر كذلك على اكتشافات جديدة لأسرار خشبة المسرح ، بل تمكن الفنانون من توسيع رقعة صيغهم الجديدة في استخدام الديكورات ، وسرعان ما تفجر عن هذه الإنجازات تغيرات جديدة في التشكيل . منذ ذلك الوقت فإن المسرح لم يتخل إطلاقاً عن هذه الإنجازات ، ولم يتناساها ، بل تصبح مفردات جديدة في لغته الفنية المعاصرة .

لذلك فإن مفهوم الإخراج بالمعنى الشمولى له " المخرج المؤلف / المفسر " غدا شيئا مستقلا عن التيار الرومانتيكى آنذاك ، ويستمر معه سقوط الرومانتيكية . وفي عصر " الطبيعية " يظهر كتاب جاد مستقل هام بعنوان : " L'art de la mise en scène " ومؤلفة : Becque de Fougiers وتاريخ إصداره عام ١٨٨٤ . تؤكد هذه الدراسة الهامة على أن المخرج هو " مؤلف العرض المسرحى " وأن وظيفته قد انفصلت تدريجيا عن أصوله ، فقد وُظفَ توظيفاً مستقلاً عن عصره الذى وهبه الحياة ومنحه حق الإبداع . وهكذا فإن مفهوم " الإخراج باعتباره " Inszenator " أصبح يعنى وضع النصوص الدرامية فوق خشبة المسرح ، وكذلك تفسيرها تفسيراً فنياً خلاقاً . أما اليوم فيغدو هذا المصطلح حقيقة واقعة ، ليس مجرد ظاهرة عارضة . ويتزامن وجود شخصية " المفسر " مع التعدد والتنوع الناتج - على سبيل المثال - من التفسيرات المختلفة لمسرحية " هاملت " . ويستخدم مفهوم " المفسر الفنى " - في معظم الأحوال - أولئك الذين يفصلون ما بين التفسير الفنى للعمل ؛ عن " الإخراج " بمعناه المطلق ، ويكتبون هذا بوضوح ، ويسطرونه فوق " الأفيشات " والبوسترات والإعلانات العامة . ورويدا رويدا تنشأ علاقة بين هذه التفسيرات الفنية والنص المؤلف سواء كان نصاً دراماتيكياً أو ملحسياً . ونجد - على سبيل المثال - أنه قد ظهرت في بلدان متنوعة تفسيرات متعددة ومتباينة للعرض المسرحى " الحرب والسلام " للكاتب الروسى تولستوى ، كان أهمها على الإطلاق : الإعداد المسرحى والإخراج التفسيرى الذى قام به المبدع الألمانى إرفين بيسكاتور Ervin Piscator .

وبعودتنا إلى الخلفية التاريخية لمفهوم المخرج المؤلف / المفسر ؛ نكتشف تزايد الاهتمام بهذا المصطلح ، وتوسيع نطاق حدوده وصلاحيته الفنية ، وذلك من اللحظة التى بدأ فيها هذا المخرج / المؤلف اكتساب نفوذٍ جديدٍ في تفسير " الشخصية المسرحية " و «تنوع الأداء التمثيلى» للممثل ، وقد جاء مبكراً على مدى قرون متعددة على أيدي الممثلين أنفسهم .

يُعد أندريه أنطوان الأول الذى بدأ هذا النوع من التطبيقات ، فهو " مبدع الموديل " (النموذج) ، للأسلوب المسرحى - والذى يعد مناقضاً للتيار الرومانتيكى ، ومكتشف الطبيعة ومُشرّعها في المسرح . وباعتبار أنطوان مؤسساً ، وفيما بعد مديراً لمسرحه الذى أطلق عليه " المسرح الحر - Théâtre Libre " ، نكتشف أنّ أنطوان لم يتوقف أبداً عن التعامل مع الديكورات والمهمات المسرحية (قطع الإكسسوار

الحقيقية) بشكل يتسم بالانتخاب والاختيار الدقيق . لقد علم ممثليه الإلقاء الطبيعي الملائم ، والإيماءة الصحيحة ، علمهم كذلك كيف يبحثون عن شخصياتهم التي يؤدونها . أما اليوم فنحن معدون بأن نعترف بأن الأعمال المسرحية لأنطوان وقفت عند الحدود التي تقع ما بين الإخراج التفسيري والإخراج العام . فضلاً عن أن هذا التصور منحنا تواصلاً مع بعض عروضه المسرحية ، لفهم ما أتى به من جديد في عالم المسرح ؛ وأكد حقيقة هامة ، وهي أن الصياغة السينوغرافية ، رغم أنها مركبة تركيباً صحيحاً في العمل المسرحي ، إلا أنها غدت إبداعاً لفنان آخر وليس للمخرج ، وأن صياغة أنطوان الشاملة لكل مفردات العرض المسرحي ، كان يقوم بإعداد نسيجها وتنظيمها حتى العرض الأول للمسرحية .

لم تكن فكرة (فنان المسرح) متواجدة رسمياً ؛ بل كان يستشعرها رجال المسرح ، ويرهصون بأنها ستمثل ثورة في التجريب المسرحي ومستقبل الحركة المسرحية في العالم .

وليس ثمة شك أن فكرة مبدع " المسرح الحر " الجديدة مثلت إلهاماً لعدد من رجال المسرح الذين حسنوها واستكملوها . حتى أعداء الطبيعية قد رجعوا إلى تجريب أنطوان وتطبيقاته ، واعتبروه مدخلاً هاماً في عالم التجريب ، بل حاولوا أن يصلوا بين فنه في الأداء التمثيلي والديكور المسرحي بوشائج متينة . كان الأصل في خلق هذه الفكرة - بلا أدنى ريب - هو " مسرح الفن - Théâtre d'Art " في باريس ومؤسسه " بول فورت - Paul Fort " ^(١) . ومن أهم هؤلاء المصلحين المجريين على الإطلاق هو " قسطنطين ستانيسلافسكي " ^(٢) مؤسس مسرح الفن بموسكو .

ليست هناك طريقة أو أسلوب منهجي حرفي نفصل فيه عمل المخرج بشكل عام عن تصور المخرج المفسر (مؤلف العرض المسرحي) . فقيام العمل المسرحي المتكرر ، ونهاياته يشكل في المسرح الأوروبي وجود الفنان المسرحي ذي الإمكانيات والقدرات الإبداعية الخلاقة . إنه هو الذي صاغ الأسلوب الجديد في المسرح ، وأبدع المادة الجديدة ، وهدم الموديلات القديمة لتحل محلها موديلات ونماذج جديدة .

وبعد مرور فترة زمنية قصيرة نكتشف أن تلك التغيرات في " مسرح الفن " بموسكو ، لم تلغ انتماءه للتيار الطبيعي ، ليصبح رمزياً تارة ، وواقعياً تارة أخرى ، لكنه بالقطع تسبب في خلق فكرة " فن

الإخراج الحديث القائم على التفسير في القرن العشرين " ؛ وإلى اكتمال فكرة "فنان المسرح" ونضوجها ، والتي نادرا ما نكتشف أنها مطبقة تطبيقاً صحيحاً في المسرح . إن حالة المسرح العالمي بمختلف أفكاره وصيغته ؛ يملك مصادره الواضحة ، لكنه يصعب اكتشافها في (حركة الإصلاح المسرحية الكبرى) . ويبدو لي أن حركة الإصلاح مستمرة ، فما تزال هذه الحركة تتم عليها إنجازات واكتشافات ليست بمقدورها أن تستكمل حتى نهايتها . وربما تكون هذه ظاهرة تؤكد وجود المسرح في حالة تساؤل دائم لا يتوقف ، وديمومة تقضى على الثابت والراكد ، ولا تقتل إلهامات مجريه وإبداعاتهم ؛ ولا تسعى لتدمير الجديد النافع غير المتلاشى .

كان إدوارد جوردون كريج^(٣) Edward Gordon Craig هو - بلا شك - المفكر الجوهري لحركة الإصلاح الكبرى في المسرح . ذلك لأنه سبق في زمنه عدداً من المحاولات والمؤشرات لمنظرين تجريبيين آخرين ومُطبقين في المسرح الحديث . وللسبب ذاته ، كان كريج راديكالياً للغاية في وجهات نظره التي عانت المسرح بأكمله ، وأثرت فيه تأثيراً غاية في النفوذ ؛ انعكس بوضوح في تشكيل مفردات جديدة للغة المسرح الحديث ، وليس في تشكيل مفردة مستحدثة واحدة فقط . لقد أعلن كريج أنه بجوار النشاطات الفنية التقليدية المتعارف عليه لفنون مثل التصوير والشعر والموسيقى ، ينبغي أن ينشأ فن مستقل هو "فن المسرح" . فالعرض المسرحي - بهذا المفهوم - هو عمل فني بذاته ، كاللوحة أو السيمفونية . فكل منها يبدعها فنان واحد . وبما أن مبدع العرض المسرحي ينبغي أن يكون إنساناً واحداً ، وليس كما يحدث حتى الآن - (في زمن كريج وبعده)^(*) - فريق عارض من البشر يختلفون فيما بينهم حسب درجة تعليمهم وثقافتهم وحساسيتهم ، وفي نوع الخيال ودرجة خبرة التدقيق . فإن فنان المسرح يُفترض توصيفه وفقاً لمقدار معرفته ودرجته المتسمة بشموليتها وكليتها ، وتعد هذه سمة جوهريّة وضرورية لهذا النموذج من الإبداع .

(*) تعني المؤلفة المسرح الواقعي والطبيعي اللذين تقوم فلسفتها الجوهريّة على الاستفادة من الواقع الحيّاتي وأخذاً منها ، واعتبار الفن المسرحي محاكاة ونقل عنه ، ثم المسرح الذي تركزت فيه جميع الفنون وأثرت فيه ، ويتسم بطابعه الشمولي : فيجمع عدداً من فنون الاستعراض والموسيقى والمسيرك والفنون التشكيلية وغيرها - المترجم - .

ومن الأفضل إذا امتهن ممثل مهنة الإخراج ؛ لكي يغدو مخرجاً مفسراً مبدعاً بالمفهوم الجديد لهذا المصطلح . عليه كذلك أن يكون قادراً التعامل مع الفضاء (الفراغ للمسرحي) ، وتصميم الديكورات ، والقيام بتحقيق هارمونية تنسق العناصر السابقة مع مفردات الأزياء والمهمات المسرحية (قطع الإكسسوار) . ومادام قد استطاع المخرج الهيمنة على كل هذه العناصر والسيطرة عليها ، ومادام أراد الوصول إلى الفن الخالص الحقيقي ، فإن عليه بمفرده كذلك أن يكتب النصوص المسرحية ؛ أو لهذا المؤلف سيناريوهات أعماله . عندئذ فقط يصبح فنان المسرح الحقيقي والأصيل ، مبدع عمل مسرحي مستقل ، يستنتج منه شخصيته وسماته ، وقبل كل شيء يطبع فيه روحه !! .

أبداع كريج فكرة بذرت بذرتها في أرض خصبة ساعدت على نموها وبقائها ، لتمثل أساساً وجوهراً من أسس التجريب في فن الإخراج المسرحي المعاصر . فمنذ نهايات القرن التاسع عشر تشكل في المسارح المتقدمة آنذاك نوع جديد من الإبداع ، هو جوهر أساسي في مواجهة مفردات لغة التمثيل والسينوغراف . ففي فرنسا ، وكذلك في ألمانيا وبولندا وروسيا إتصق مصطلح جديد بمسمى المخرج إتصاقاً كاملاً هو " مؤلف العرض المسرحي " أو " المخرج المفسر " . ظهر هذا المصطلح نفسه قبل ذلك بثمانين عاماً مبكراً . لكنه كان يشير إلى مفهوم آخر للعمل المبدع . أمست مرتبة " المخرج المفسر " أكثر ارتفاعاً في القامة من أطروحة المفهوم القديم . إن كريج ومن بعده - أولئك الذين ساروا على هذيه ؛ وهم أشهر مبدعي مسارح القرن العشرين وفنانيه - قد التصق بأعمالهم مفهوم المخرج المفسر . أضحي هذا المصطلح جوهر المسرح وهدفه ؛ ومُنح الشرعية والقانونية لعدد غير ضئيل من عروض التجريب . أما هذا الذي يتصور اليوم أنه جاء في المسرح بشئ جديد ، وتجريب متميز ، وكأن ما جاء به في الحاضر هو التجريب بعينه ، فإنه سيشعرك بالدهشة والتندر ، ذلك لأن التجريب له جذوره في الماضي وأصوله ، يصعب أحياناً اكتشافها ؛ لقد اتصمت لحركات الإصلاح والتصوير مثل حركة الإصلاح عند كريج وغيره من فناني المسرح المعاصر ومُنظريه . ولعل أدولف أيبا^(٤) أكثر هؤلاء الذين يصعب اكتشاف أحلامه وإصلاحاته . فأسباب الإصلاح والأهداف التي رسمتها حركة الإصلاح الجديدة التي أتى بها ، أكدت حركة الإصلاح العالمي سواء كانت نظرية أم تطبيقية - وهي تلك التي توالى أحداثها واكتملت فصولها أواخر القرن التاسع عشر وطوال العشرين ؛ فبدت وكأنها أعظم ثورة في تاريخ المسرح .

إن المسرح الذي أبدعه مصلحوه ، وخلفته أجيال من المخرجين المفسرين من مختلفي مناطق العالم ؛ منح العمل المسرحي كيفية فنية رفيعة غير ملموسة . وهذا لا يعنى أن المشروع الثقافي في ميدان المسرح - على إطلاقه - لا يدفع ثمنا لإبداعات المخرجين المفسرين ، وهي تبدو أحيانا محتشمة ؛ وأحيانا أخرى غير مستسلمة لقواعد المسرح ولوائحه ! . لكن كل اكتشاف أو اختراع علمي ، وكذلك الفن المسرحي ؛ يحوى داخله صخوره وأسواره التي يجب تكسيروها وهدمها يوما بعد يوم ؛ ولا يمكن لنا أن نغفل هذه الحقيقة الساطعة ! .

فيسبيانسكى والتجريب البولندي الجديد

ومن المعروف - بشكل لا ينقصه اليقين - أن بعض الإلهامات الإبداعية تتوالد مستقلة عن بعضها البعض ، مع أنها تتلو كل منها الأخرى في نفس الوقت . وتبدو هذه الظاهرة جلية في إبداعات ستانيسواف فيسبيانسكى ^(٥) Stanislaw Wyspianski المسرحية وتطبيقاته . وفيسبيانسكى واحد من أهم المبدعين التجريبيين البولنديين في نهايات القرن التاسع وبدايات القرن العشرين . لم يكن له ثمة علاقة بأفكار " كريج " الإنجليزي - رغم تواجد الاثنين في فترة زمنية واحدة . لقد كان الشاعر البولندي فيسبيانسكى " فنان مسرح " بالمفهوم الإصلاحي لهذه الكلمة ، وقد أطلق عليه كريج هذا الاسم في كتابه ذائع الصيت (فن المسرح) بعد أن اكتشف تجارب قرينه لمسرح المجرب البولندي . وجدير بالذكر أنه ينبغي النظر إلى ما حدث ببولندا في بدايات القرن العشرين من منطوق " المسرح التجريبي " حيث نشأ هذا التيار لينضج ويغدو مؤثرا هاما على حركة التجريب في المسرح العالمي المعاصر . لقد تواجدت زمرة المبدعين المجربين في فترة زمنية مبكرة داخل بولندا .

سطر فيسبيانسكى دراماته بصيغ مسرحية متكاملة قريبة الشبه بالأعمال المسرحية الخاصة المتسمة بتفاصيلها الدقيقة وهوامشها الإخراجية تجعلها أقرب إلى (Partytura) ^(٦) والتي ينبغي للمخرج تفسيرها ، لكنه من غير المسموح خدشها . وتؤكد هذه الحقيقة أن الشاعر الكبير فيسبيانسكى قد شارك عددا من المرات في إعداد عروضه المسرحية الأولى . أما النجاح الأكبر لفيسبيانسكى باعتباره مطبقا فيتحقق وفقا لما كان يرمى إليه المصلح المجرب كريج بمصطلح " فنان المسرح " . ففي عام ١٩٠٣ - أى قبل عامين من ظهور كتاب كريج ؛ الذى يعد مانيفستو المسرحيين المجربين - يكتب

فيسبيانسكى مأساة سياسية مأخوذة عن التراث البولندي في القرن الحادى عشر ، ويقوم بتنفيذها كمخرج مفسر ، ويصمم لها سينوغرافية حديثة وجديدة ، وفي ذات الوقت يشكل لها ديكورات تتسم بالجدة وبأزيائها المتميزة .

وبما أنه مؤلف النص المسرحى ؛ فإن فيسبيانسكى يكتشف في أثناء إخراجہ للعرض المسرحى أكثر الأساليب والصيغ تعاملًا مع العرض المسرحى ، ومن بينها التعامل مع شخوصه المسرحية واستكشاف سماتها وأفكارها ، وفيما تفكر فيه ، بشكل فعلى فنى حياتى ، وليس فقط عبر كلمات مكتوبة فوق أوراق ، استطاع بها أن يَسْبُرَ أغوار شخصياته المسرحية بعمق . وقبل كل شئ سنحت له فرصة تحديد رؤيته للفضاء المسرحى وتشكيله ؛ وبهذا تحقق له ما لم يتحقق لأفضل مؤلف ، وهو أن يتعامل مع النص المسرحى باعتباره مفردة من مفردات العرض المسرحى ، ولا يطبق ما بداخله بشكل حرفى ، سواء كان على مستوى الملاحظات أو الهوامش التى كتبها بنفسه فى مسرحيته .

إن الطريقة التى قرأ بها فيسبيانسكى كل نص سواء كان لشكسبير أو لمارلو أو حتى نصوصه نفسها - إنما كانت تدفعه دفعا نحو التفكير فى تجسيدها فوق الخشبة من خلال واقعها الحياتى والفنى الآنى ، فهو يمنحها الحياة عبر أطر فضاء مسرحى محدد يتشكل ويتكون فى لحظة إبداع العمل المسرحى ، وتتوج هذه الرؤية مؤخرًا بعد عامين أى فى عام ١٩٠٥ فى دراسته ذائعة الصيت : "دراسة حول هاملت Studium o Hamlecie "

كان فيسبيانسكى يعد نفسه لمنصب مدير مسرح (وهذا لم يتم) . عندئذ استقزّه واحد من أبرز الممثلين فى فرقة فيسبيانسكى لإخراج " هاملت " ؛ وإدخاله فى ربرتوار المسرح البولندى . يقرأ الشاعر البولندى نص الشاعر الانجليزى بحدس وروية ويعيد قراءته المرة تلو المرة ، متعطشا اكتشاف روح هذا النص وجوهره ، ويصل إلى جذوره المسرحية المتقدمة . يدون فيسبيانسكى أفكاره حول هاملت ، ويسطر توجيهاته المتعلقة بعمل الممثل وتعامله مع الشخصيات الشكسبيرية ، ويرسم مقاطع من رؤيته للفضاء المسرحى " الهاملتى " (من هاملت) ، ولا يترك شيئاً إلا ويدونه عن تلك الروابط الأدبية والمسرحية داخل نص هاملت المسرحى . وليس هذا بالقطع تدوينا مرتباً من زاوية التفسير الإخراجى فقط ، بل هو مجموعة من

اكتشافات متعددة ، وحقائق حول المسرحية وعن المسرح بشكل عام ، وعن ذاتية الدراما ، ومسرح شكسبير وخصائصه على وجه الدقة :

" [...] ربما يكون شكسبير عند ممارسته كتابة " ماكبث " أو " لير " ، كان يفكر في قصر يعود بتاريخه إلى عصر النهضة ، وليس قصرا يعود طرازه إلى " الرومانسيك " أو هو مصنوع من الخشب - يستطرد فيسببنا سكي في دراسته عن هاملت - لكنه دائماً كان يفكر في الواقع الفني لهذه الشخصيات ، فأناسه في دراماته دائماً ما كانوا يدورون في دائرة خياله الإبداعي فوق أرض واقعية حقيقية ، تعد أرضاً ملكاً لمكتشفها شكسبير وعارفاً بها " .

من هذا المنطلق لانجد أى تزييف في درامته ؛ ولا نكتشف فيها على الإطلاق مواقف مصطنعة ، ولا أية مواضع لا تتواءم والتفكير فى المناخ المرسوم :

[...] إن نسيج أعمال شكسبير - يؤكد فيسببنا سكي - مكتوب بشكل متقن ؛ لدرجة أن أية ديكورات غير حكيمة أو غير منطقية ؛ ليس بإمكانها قتل نصوص شكسبير وروحه فحسب ، بل ويتعدى الأمر أكثر من ذلك ؛ وهو أن هذه الديكورات نفسها قد تتواجد منذ البداية وحتى نهاية العرض المسرحي ، لكن الدراما لن تفقد جواهرها ، وسيتشكل الانطباع ذاته الذى يفرضه العرض المسرحي منذ الوهلة الأولى ، ولا يعنى هذا أننى أريد أن أقول بأن شكسبير ينبغى تقديمه فوق الخشبة بلا ديكورات أو في ديكورات مصممة تصميماً ينقصه النضج ؛ كما يحدث في العالم كله عند تقديمه !! [...] فالحقيقة الفنية تؤكد على أن المسرح الذى يقدم شكسبير بداية من عصره وصولاً إلى تلك المسرح التى تقدمه زاخراً بالديكورات المتخمة ، يعد مسرحاً عديم القيمة ، ربما يبدو غنياً ظاهرياً على مستوى الشكل ؛ لكنه فاقد لمحتواه وعمقه . وتبرهن هذه الحقيقة أن هذه المسارح لا تحترم شكسبير ؛ لأنها تترجمه ترجمة تتسم بالحرفية والدقة ، بل لا تفهم روحه ، ولا تقترب من مدلولاته وخصائصه . أما ذلك الذى سار وراء فكر شكسبير وروحه ، حيث قام بحبك مواقفه

الدرامية حتى النهاية فوق خشبات مسارح فإن هذه المواقف
الدرامية تحيا ، داخل معمار منطقي يتعايش مع أبنية هذه
الخشبات ، وتتماشى ومنطق نصوص شكسبير ، عندئذ
يتأكد لنا أنه نجح في تصميم هذه الديكورات ؛ وأن هذا
الإطار السينوغرافي يدخل في صميم اللعبة المسرحية ،
وفي قلب أحداثها ، مقتربا من روح شكسبير وبلاغته ."

ذلك الذي أنجزه فسيبيانسكى ونجح في تفنيده وتحليله : فيما يطلق
عليه بالواقع الأرضى (أى الواقع النابع من أرض الأحداث) ، يبدو
ظاهراً للعيان في تطبيقاته المسرحية المبكرة ؛ وتلك التى قدمها مؤخرًا
في حياته ، أثبت فسيبيانسكى أنه يملك عدة أساليب في رؤية العمل
المسرحى . إنها جميعا تطرح إمكانية تقديم العروض المسرحية ليست
بطرق تقليدية ، ولا في مسارح (اللعبة) الإيطالية المغلقة ، بل في
فضاءات طبيعية . وقد اهتم بذلك الفنان التجريبي العالمى البولندي
تادووش كانتور^(٧) - Tadeusz Kantor ونفذه بدقه عندما قدم عروض
فسيبيانسكى في بولندا وفي شتى أنحاء العالم . وكذلك يعد الذى حققه
المخرج المسرحى والسينمائى الكبير أنجى فايدا^(٨) - Andrzej Wajda فى
إخراجه لمسرحية هاملت لشكسبير - إنجازا فنيا كبيرا عندما عرض
أحداث المسرحية فوق أرض قصر بولندي يعود تاريخه إلى عصر
النهضة ، وهو مقر الملوك البولنديين القدماء بمدينة كراكوف البولندية .
وكانت رؤية فايدا تسير نحو تقديم واقع يتزامن مع زمن أحداث
مسرحية " هاملت " ، ويتحقق تحقيقاً أثريا وتاريخيا ، ليساير
روح شكسبير وواقعه : وهذا يمثل الجوهر التشكلى لنقل نص شكسبير
الأدبى فوق خشبة المسرح فيغدو مسرحا . وكان فسيبيانسكى - وهو
أهم هؤلاء المبدعين المسرحيين المجريين - عالما بهذه الحقيقة ،
عندما أخرج المأساة التاريخية " لهاملت " ، و " الأجداد " للشاعر
البولندي الرومانتيكى آدم ميتسكيفيتش فى إخراج تفسيرى ، يضع
أحداث دراماتى شكسبير وميتسكيفيتش فى ديكورات تخلق واقعا أرضيا
" يمثل أرض الأحداث " ، ويستكملها بمواقع كانت شبيهة بتلك التى
تواجدت فيها أحداث ، هذه الأعمال المسرحية تاريخيا ، أو بتلك التى
يمكن أن تكون ، ويضيف إليها مقاطع من ديكورات داخلية ومهمات
مسرحية (قطع إكسسوار) ، وأحيانا ماكان فسيبيانسكى يخلق واقعا
مسرحيا فنيا جديدا يختلف عن الواقع التاريخى للعمل المسرحى
الأصلى ، يستلهم منه مواقع تتسم بمصادقيتها التاريخية ، ليعيد تشييدها
من جديد ، وبناء جوهرها الروحى بمدلولاته الجديدة .

ولأن فيسبيانسكى كان يمارس كذلك فن التصوير ، فإنه كان يستخدم كذلك اللون ويستوحى منه أسراراً يتعامله مع الفضاء المسرحى فوق الخشبة ، ولذىوع صيت فيسبيانسكى كمصور يستخدم اللون الواحد بمختلف درجاته المتنوعة والمتباينة ، نجده عارفاً بكل قوانين خشبة المسرح ودرجات المساحات الضوئية واللونية لخشبة المسرح ، التى تستلزم قنراً غير ضئيل من الوعى فى التعامل مع مناطق تعد بعيدة عن أعين المتفرجين ، وتقع فى مناطق الأداء التمثيلى ، مما يستلزم ثراء فى الرؤية السينوغرافية والتشكيلية ، ووعياً بالإخراج التفسيري والتنفيذى والتمثيلى . إن توظيف الفضاءات المسرحية عند فيسبيانسكى يؤدى إلى اقتحام عالم زاخر بالحياة فى دراماته الذاتية ، أو تلك الروائع البولندية التى تعود إلى التراث المسرحى الرومانتيكى - وعلى رأسها " الأجداد - Dziady " للشاعر المسرحى الرومانتيكى آدم ميتسكيفيتش .

ذلك التوحد فى العمل المسرحى - ذلك المبدأ الذى جاء به كريج ، ووضعه أساساً فى أيدي المبدعين المسرحيين المتسمة رؤاهم بالشمولية - خاصة فى حالة المصلح المسرحى فيسبيانسكى حيث تشكلت إلهاماته لتخرج بنظرية مسرحية قومية ؛ تؤكد رؤية كريج دون أن تتأثر به أو تستعيرها ، لأنها ولدت فى نفس الزمن وذات الظروف ، إنما يؤكد على أن المسرح فى بدايات القرن العشرين وطواله ، كان فى حاجة إلى استقلاليته ، وكان فى حاجة أشد إلى البحث عن ذاتيته وابتعاده عن الفنون الأخرى . وبالتالي أثبت التطبيق العملى إمكانية تواجده " فنان المسرح " وضروريته ، خاصة أن هذه التسمية أو ذلك المصطلح لم يكن مقبولاً آنذاك أو موافقاً عليه من رجال المسرح .

ثمة عرضان مسرحيان للشاعر والمجرب المسرحى البولندي " فيسبيانسكى " : الأجداد ^(٩) و " بوليسواف شميلاوى - Boleslaw Smialy " تميزا كذلك بإبداعهما التفسيري ، جعل فن فيسبيانسكى مؤلفاً للعرض المسرحى ؛ مؤلفاً من حيث صياغته الجديدة لمفردات العرض المسرحى ومجرباً فنياً مستقلاً . فبفضل الوثائق التى احتفظ بها المخرج المبدع ، والمصلح المسرحى المجرب البولندي (ليون شيللر ^(١٠) Leon Schiller) لكل ما يخص العرض المسرحى لفيسبيانسكى إلا أن هذا لم يمكن شيللر من إخراج العرض الأول لفيسبيانسكى بنفس المفهوم وبذلك الزخم من الدقائق والتفاصيل ، ولا حتى من خلال تلك الروح التى اتسم بها العرض الأول بكل أصالته . يقول شيللر :

" [...] استطعنا - ربما بعد مرور ربع قرن من الزمان أن نعيد إخراج العرض المسرحي : (بوليسواف شميلاوى - Boleslaw Smialy) * إن اشتراك الممثلين الجدد ؛ وتلك المتغيرات الجديدة في لغة العرض المسرحي ؛ رغم أن العرض وقع تحت أيدي مخرج متميز مجرب متمرس / مايسترو كشيلا كما يؤكد شاهد عيان - إلا أن هذا العرض المسرحي عند إعادة بناء ديكراته الأصلية ، وإعادة صياغته الأسطورية ، خاصة عند تصميم أزيائه ، لم يحقق سمة الأصالة ، ولم تعد إليه القوى الإبداعية الخلاقة التي اتسم بها العرض المسرحي الأول لفيسبيانسكى :

" إن هذا العرض المسرحي الأول كان ينبغي أن يموت صاحبه ، فإن حدث تعديل أو تغيير لعنصر من عناصره الفنية ، فسيتخلق عرض جديد ، وعادة ما يصعب تعديله للأزمان التالية ، لذوق الآخر ، أو لحساسية نظارة اختلفت عن نظائرها في الأزمان الغابرة " .

إن فيسبيانسكى مثله مثل أى فنان أصيل يستحيل إخراجة ورؤيته كمجرب - يقينا - إخراجا آخر بعد مرور أكثر من ربع قرن من زمان على موته - أى في نهاية النصف الأول من القرن العشرين ويصعب إعادة رؤيته الإخراجية من قبل المعاصرين .

في القرن التاسع عشر حدث تغير جوهري عندما كانت مسرحيات يوجين سكريب (11) - Eugene Scribe تعرض في ديكرات غير متغيرة ؛ بل في نفس المواقف ، وذات الأحداث ، مع تغير طفيف في شخصياتها ، ليعاد عرضها طوال عشرات السنين ، ففي عروضها التالية لم تكن أفضل من سابقتها أو أسوأ منها . كانت تمثيلا لنص درامى يزخر بالفعل بأدوار متميزة ، قد يتواجد من خلال قسم من موضوعات سابقة أو موضوعات تنفصل عنها ، إلا أن الأمر برمته ينتهى بتواجد هذا النوع من المسرحيات الجيدة الصنع ، الجاهزة ، المحفوظة أنماطها ، ومسارات أحداثها التي يدخل إليها النظارة ، وهم معدون لتقبل ما يعرض فوق الخشبة من تلفيقات درامية وحركات مصطنعة ، يشتركون هم فى صنعها وقبولها والتصفيق لها .

وبشكل يتسم باللاقصديه يتجه فيسبيانسكى في بولندا نحو تحقيق مسارات فنية عميقة في أعماله داخل بولندا ، ومعه كريج فى غرب أوروبا ، ومايورهولد فى روسيا شرق أوروبا ، فيضعون أمام المسرح مهاماً لها أبعادها بمنظور ؛ يرى تزايد نمو حركة التجريب فى المسرح ومستقبله . قد يختلفون فيما بينهم - فى أسسهم ومبادئهم العامة -

لكنهم - جميعا - يوسعون من دائرة مجالات المسرح وأطروحاته وصيغته . اعتمدت هذه المجالات التعامل المتسع العريض في التفكير والرؤية للنصوص المسرحية / الدرامية ، حيث كانت معظم النصوص المسرحية / الملحمية ، تنسم حتى ذلك الوقت بقدسيته ، ويُمنع الاقتراب منها أو المساس بها . وأحيانا ما كان يتعامل مع النصوص المسرحية الدرامية بروى جديدة ، تنفصل تماما عن روى مؤلفي هذه النصوص الأصليين . كانت هذه الروى - روى مخرجيها / المفسرين - تحوى في معظمها قوى مؤثرة جديدة ، مما عرض هؤلاء المخرجين / مؤلفي العرض المسرحي / فناني المسرح / والمخرجين المفسرين / بالمنطوق الاصطلاحي التجريبي الجديد - لتهمة تزوير الأعمال الكلاسيكية وتخطيم جوهرها . ففي إخراجهم النصوص المسرحية الكلاسيكية التي يعود تاريخها إلى القرن التاسع عشر لمؤلف مثل ألكسى أوستروفسكى (١٢) - Aleksy Ostrowski في نصه المسرحي (الغابة) ، نلاحظ أن المخرج الروسى ف . مايور هولد قام بتغييره وتعديله وتفسيره إخراجيا (١٣) - Wsiewolod Meyerhold في عام ١٩٢٤ حيث نراه يضع فوق خشبة المسرح بدلا من ديكورات توهم بوجود غابة حقيقية ، فإنه يستعين بمهمات مسرحية (قطع إكسسوار) ترينا حركة الممثلين وإيماءاتهم موحية بوجود الغابة . أما لوى جوفيه ففي محاولته الوصول إلى تكثيف دراماتية مشاهد المسرحية ، وتزايد التوتر الدرامى داخل عروضه المسرحية ، فإنه يغير في ملامهى مولير تسلسل مشاهد المسرحية ، كما فعل في المسرحية ذائعة الصيت " مدرسة الزوجات " ، أو يُعدل من شخصية مسرحية ، مثلما فعل في مسرحية " طرطوف " حيث قسم هذا الدور إلى عدد من الأدوار ، كاسرا بذلك بمعاول محطمة وهادها التقاليد المسرحية الفرنسية المتعارف عليها . لقد نظر التقليديون إلى هذه التجارب ، ولتلك المحاولات بعيون غاضبة ؛ فضلا عن أنهم حاولوا الوقوف ضد جديتها وثنائها في اللغة والرؤية المعاصرتين . ورغم ذلك كله فإن التجريب سار قدما ومنح المسرح والمسرحيين واجبات فنية جديدة ..

وعندما تزايدت واجبات المسرح ؛ كان عليه أن يجد لنفسه عروضاً مسرحية معاصرة ، وتجربيا فنيا حديثا أصيلا نستكشف منه أساليب جديدة للتعبير الفنى ووسائطه ؛ وكذلك كان على المسرح أن يستسلم بكليته للخيال الإبداعى التجريبي ؛ ولروى مؤلف العرض المسرحي الجديد " المخرج المفسر " .

لقاء تجريبي ما بين السينوغراف والمخرج

إن فنان المسرح ؛ ذلك الخبير المتميز في جميع ميادين الإبداع المسرحي ، إنما كان يُعدّ وما يزال ظاهرة نادرة ، لأن عددا ضئيلا من النقاد يبرهن على أهمية هذه الحقيقة . لذلك فإن المخرجين المفسرين أو مؤلفي عروضهم المسرحية بالقرن العشرين ، والراغبين في إنشاء مسرح مستقل ، يسيطرون في مقابل ذلك على حرفتهم في التشكيل ؛ ويتعاملون في تعاون مشترك مع من هم أكثر تعاملًا في المعمار وفنون التشكيل والسينوغرافيا . فترابط شيئين في شيء واحد ، ذلك الذي قد يبدو للعامة غير معقول أو منطقي ، وغير ضروري داخل العمل الفني ؛ إنما هو شيء يمكن تحديد هويته الفنية الهامة ، وخصوصيته ، بل يمكن بالقطع أن يعد شيئا استثنائيا فريدا في نوعه . إن بيسكاتور يتعامل مع الفنان المعماري التشكيلي W. Gropius كما لو كانا شخصيين في شخص واحد ، كما تعامل ليون شيلر مع الإخوة بروناسكو (Andrzej Z. Pronaszko) عندما ظهرت بواكر المسرح التجريبي ببولندا في عاصمتها وارسو في بدايات ثلاثينيات هذا القرن . تظهر هذه السمة واضحة مع الفنانين شيمون سيركوس^(١٤) - Szymon Syrkus وبرونون زبروفسكي ؛ فاشتراكما وتعاونهما الوثيق داخل نسيج العمل المسرحي أدى إلى تزايد عصريته وتجريبية . كما أنه حدد في نهاية الأمر استقلالية العمل المسرحي وعضويته المتناسكة .

كان لهؤلاء المصلحين المجريين - بشكل عام - مهمتان رئيسيتان : التغيير المسرحي وحدثة طرقه المختلفة عن الشكل التقليدي النمطي له ، وكذلك العثور على صيغ تجريبية جديدة في مجال الفن المسرحي السينوغرافي :

« [...] عندما كلفني إرفين بيسكاتور - Erwin Piscator

بتصميم مسرحة الجديد - يستطرد والتر جروبس - Walter Gropius شعرت شعورا واعيا بقلقه غير المروّض . إن بيسكاتور - منذ الوهلة الأولى - يعرض على انتقاداته لكل الثوابت ، ورواه الرامية نحو إبداع آلية مسرحية غاية في النمو والتطور من ناحية التقنيات ومرونتها الفنية ، الهادفة إلى تغير في الوضعية المسرحية الحالية ، المحققة لمطالب عدد غير ضئيل من المخرجين

وطموحاتهم الفنية من جانب ، والساعية من الجانب الآخر إلى الاشتراك الفعلى للنظارة في الأحداث المسرحية ، وبالتالي التأثير النفاذ القوى في تشكيل وعى المتفرجين " .

سنتعرض الآن لبعض طرق تفكير " جروبوس " ول بعض من إلهاماته السينوغرافية :

" إن المسرح الشامل يسمح لكل مخرج ؛ بفضل التميز المعنوى (من المعنى) للاستخدام التقنى ، والتعامل داخل الوحي المسرحى ذاته فوق خشبة المسرح الإيطالي ، أو البروسينيوم (مقدمة خشبة المسرح) أو خشبة المسرح الدائرى ، إما بشكل منفرد أو جميعها في وقت واحد " .

كتب عن هذا المسرح الشامل وسطرّ حوله الكثيرون ، بل ودوّن مؤرخو المسرح لحلوله المعمارية / الفضائية (الفراغ المسرحى) والجدير بالذكر التعرض لبعض فقراته :

" [...] سقف يستريح فوق اثنى عشر عمودا ، أما صالة المتفرجين فتنزلق أمام فتحة المسرح فى ثلاث درجات ، وفي الأسفل نعثر على خشبة المسرح الثلاثية الإيطالية ، والتي تختص بدرجات مقاعد المتفرجين المتقدمة إلى الأمام . ولذلك يمكن الأداء المسرحى فوق خشبة المسرح المتوسطة أو فى واحدة من خشبات المسرح الجانبية أو فوقها جميعا أى فوق الخشبات الثلاث فى وقت واحد . ويسمح قضبانان فوقهما عربات مسرحيه بالتغيير السريع والمستمر للديكورات المسرحية . /.../ وخلف الأعمدة ، وعلى مستوى خشبات المسرح الجانبية تجرى بالقرب من الصالة قضبان عريضة تميل ميلا نحو قاعة المتفرجين المتواجدة أمام فتحة المسرح ، وفوق قضبان كهذه يمكن أن تسير العربات فوق خشبات المسرح الإيطالية ، وبفضلها يمكن لبعض أجزاء من الأحداث المسرحية أن تؤدى قريبا من النظارة . /.../ وبمقدور الممثل كذلك أن يتحرك ما بين المتفرجين ويستغل وجوده داخل الممر الدائرى الفاصل ما بين مستويين داخل فتحة المسرح الأمامية . "

نشأ " المسرح الشامل " إذن إثر التلاحم المثالى لحس المخرج المفسر (مؤلف العرض المسرحى وليس مؤلف النص الدرامى)

والسينوغراف ، والمؤلف الموسيقي ، والممثلين ؛ مما أبعدَ هذا المسرح عن النمطية والتقليدية ، وأدخله في عالم من الاكتشاف الفني التجريبي . ودّع هذا المسرح المخدونية وصغر المكان . لم يقتصر دوره على أن ينشد استثارة العقل فقط ، بل في أن يدمر كل الثوابت ؛ ويستفز حالة من الشعور المتقدم . وبعد العرض الكبير " على الرغم من كل شيء " لبيسكاتور - وهو عرض فيه السياسة مكثفة وضالعة في التعبير - نجد أن النقد بدأ يؤكد الوظيفة السياسية للمسرح :

" [...] وتجاوزا لمختلف الميول والاتجاهات الفكرية والسياسية في العمل المسرحي : على مستوى النص المكتوب - وابتعادا عن جميع المبالغات الفنية في العرض ، فإننا نتيقن أن المتفرج في مشاهدته للعمل المسرحي ؛ لا يشعر وكأنه خارج إلى الشارع ، غير فاهم للأحداث . /.../ وبعد هذا الاستعراض نشاهده وكأنّ شعورا ينفرس بداخله ، شعورا بأنه خارج من حمام ساخن ، لقد تزايدت قوى المتفرج في الرؤية ، فأصبحت لديه القدرة على الإبحار ، وتوجيه دفة الأحداث (وفق تكوينه الفكري والسياسي) ، أثرت الحركة والإضاءة ، والتطورات التقنية في تشكيل معنى العمل المسرحي وصياغته . "

لم تنفذ تصميمات جروبيوس - Gropius - كما هو معروف - بشكل نهائي . ولكن أفكارا تشكيلية مماثلة لأفكاره ، كانت احتجاجا ضد " إيهام " القرن التاسع عشر في المسرح ، وقد توالدت هذه الأفكار في مراكز متنوعة من مسارح العالم . وتحقق بعضها فيها . فضلا عن أنها اتخذت مسميات متعددة ومتباينة : " مسرح الفضاء المسرحي " ، " مسرح الخلاصة " ، " المسرح المتواقت أو المتزامن " ، " المسرح المتنامي " وكلها مسارح تجريبية في الصياغة والتشكيل وتناول مفردات العرض المسرحي . لقد تناثرت الأفكار الجديدة هنا وهناك كالبركان في كل مكان .. بشكل ليس له نظير ! .

ومن الصعوبة بمكان حصرها جميعا ؛ لذلك ينبغي أن تقوم بحصر بعضها - وأشعر بالأسف للقيام بهذا الخلل المفزع ، لأن جميعها هي ظاهرة تعبر عن رؤى متباينة لمعماريين وسينوغراف ، رؤى لا يمكن " لجمها " مثلما لا يمكن وضع اللجام مقيدا فكر فرس حر ! ، إنها تعبير عن الغضب والطموح في تغيير كل ما هو ثابت ومستقر ، كل ما يقف بالمرصاد ضد " مسارح العلبه " :

" [...] إن مفهوم " الديكور " أو " الديكوريسست " إنما هو فشل ذريع لمفهوم التشكيل - يستطرد ليون خفيستيك - Leon Chwistek ، واحد من أهم نقاد المسرح ومُنظريه في بولندا في الثلاثينيات - نحن شديداً الحساسية ، ليتمكن لنا تحمل المفهوم الطبيعي الرجعي للفن . فلا يشاهد الآن في أية ديكورات فوق خشبة المسرح " صخور " أو " أشجار حقيقية " أو " قصور شاهقة " . الطبيعة تنجز هذا بشكل أفضل من المسرح . قال مرة الشيء نفسه أنجى بروناسكو (١٥) - Andrzej Pronaszko - وهو واحد من أعظم السينوغراف التجريبيين البولنديين في تلك الفترة - قال إنه راغب في تحطيم كل ما ينتمي لمفهوم " الديكور " وهدمه . وأكد في مقولته أنه راغب أكثر في التعبير - داخل عمله الفني - عن كل ما هو حقيقي وأصيل ، والتعامل معه فوق الخشبة ، ألا وهو الممثل وزيه . ولأن جوهر المسرح هو التواصل المشترك ما بين " المؤدى " و " المتلقي " ؛ والتواصل المشترك ما بين فضاء الأداء واللعب الفني والأرض الملاحظة أو الموقع الذي يجلس فيه المتفرج ؛ لذلك يقوم المخرجون المسرحيون الجدد بدلاً من تدمير " الديكورات " أو التخلص منها ، فإنهم يتعاملون معها بشكل آخر وبصياغة جديدة .

هذه هي فكرة إحدى هذه المسارح الجديدة - " المسرح المُتنامي " :

" تشيد خشبة المسرح بشكل متدرج ، طبقاً وتباعاً لتطور النسيج الداخلي للعمل المسرحي ذاته ؛ ولتواجد الأبنية المشيدة فوق الخشبة ، فالذى يظهر مرة ، لا يختفى عن أعين النظارة عند تغير الأحداث وأماكنها ، بل يبقى فوق الخشبة ، ويتواجد البناء الجديد مع الأبنية المسرحية المشيدة الأخرى بشكل عضوي ؛ يتماشى والبنية المعمارية الأساسية للعرض المسرحي . /.../ إن التدرج في ارتفاع حلبة خشبة المسرح ؛ يسهل على المتفرج الدخول في رهبة التصور البنيوي للخشبة . /.../ ويتزايد التوتر الدرامي والإيقاع العام للعمل المسرحي ؛ عبر منبع الأحاسيس والمشاعر المتباينة للممثلين . فاستمرارية أماكن الأحداث تسمح في بعض

الأحيان من أن تُوَقَّت من نسق المشاهد المسرحية ومن
تزامنها !!!

صمم كلٌّ من إنجي بروناشكو وشيمون سيركوس لرؤاهما المتسمة
بخصوصيتها في مجال الفضاء المسرحي شيئا مغيارا لما هو معتاد
عليه في تشييد الأبنية المسرحية ؛ أطلقوا عليه "مسرح المستقبل" .
إنه فرع من فروع " المسرح المتزامن مع الحدث " أى المسرح
الحديث برمته ؛ حيث تتكون خشبة المسرح من جزأين غير متحركين ؛
أو جزأين متحركين / دائرين ؛ أو بواسطة التغيير من جناحى
المسرح . إن كلا الجزأين المتحركين بعرضيهما الواسعين ؛ تتكيف
معهما صالة المتفرجين ؛ إما في اتجاه واحد أو في عدة اتجاهات ،
بواسطة سرعة لفات المسرح المتحرك ببطء ؛ حسب تعليمات المخرج ؛
وطبقا لاحتياجات العرض المسرحي وضروراته . تملك هاتان الخشبتان
خشبتى مسرح : دائرى ، وما يُطلق عليه تكتيكيا : " خشبة مسرح الحفرة " .
فأمام أعين المتفرجين كانت تتشكل المشاهد الضخمة حيث تتحرك
فيها أجنحة المسرح وكواليسه ، وتختفى ديكوراتها أمام مقدمة خشبة
المسرح ؛ حيث ينتظر المتفرجون ديكورات جديدة للمشاهد المتغير .
إن استمرار الأحداث وتواصلها ما هو إلا نسق منظم غير فوضوى ،
وهذا ما حققته هذه التغيرات التكتيكية ، ومهدت به للحدث ، وسهلت
متابعة المتفرجين لما يدونه فوق الخشبة . أما نقطة الضعف التى
أصابت هذا المشروع هو وضع المتفرجين وتشكيل جغرافية صالتهم :
كيف تتحدد ؟! وأين توضع النظارة ؟! . إن خشبة المسرح الزاخرة
بتغييراتهم في ديكورات العرض المسرحي والمعلقة في سقف خشبة
المسرح ، قد زادت من صعوبة خلق تجاوب حى بين المتفرج وما
يشاهده فوق الخشبة ، بل أحيانا لم تسمح بخلق علاقة بين الممثل
ومتفرجه .

إن شيمون سيركوس - Szymon Syrkus صاحب (المسرح المتزامن
- Teatr Symultaniczny) لم يحقق في نهاية الأمر ولو شيئا قليلا من
ذلك الذى اقترحه مسبقا . فخشبة المسرح المتميزة بمرونتها ، استحال
إلى مسرح مرن ، أما نوبان صالة المتفرجين ودخولها في خشبة
المسرح ، حل محله خروج المتفرجين أو ابتعادهم عن نفس الخشبة .
وهكذا منح ذلك المسرح المرن إمكانية تنظيم الفضاء المسرحي
وتنسيقه ، أى إمكانية القيام كل مرة بتنسيق المتفرجين وخشبة المسرح
 وإعادة تشكيلهما من جديد داخل الفضاء المسرحي العام . تواجدت هذه
المرونة حتى اللحظة التى قرر فيها مؤلف العرض المسرحي / المخرج

المفسر تشكيل الموقع - موقع خشبة المسرح وفضاءاته ، وفقا للنص والأحداث الدراماتيكية . وبعد ذلك فإن هذا الفضاء المسرحي قد تقلص وأصابه العجز ، عندما ذابت العلاقة بين المتفرجين وخشبة المسرح ، ولم يعد ثمة فصل واضح بينهما ، للدرجة التي هدد كل منهما الآخر .

إن مشروعا كهذا يقوم على تعديلات بسيطة قد نفذه رجال المسرح في (مصنع للصلب) داخل حي من أحياء وارسو السكنية لأن الحاجة والضرورة فرضتهما . وطبقا لما أراده المؤسس ، فإن هذا المسرح هو عبارة عن خشبة مسرح ثابتة وصالة للمتفرجين ثابتة . وبالطبع لم تكن أيضا ثمة ستارة أو إضاءة أمامية . وتكونت أرضية الصالة من " بلوكات " (مقاطع خشبية متحركة) . سمح هذا بتشكيل خشبة المسرح ، وصالة المتفرجين ؛ وكذلك مقدمة خشبة المسرح بدرجات متفاوتة ؛ وذلك عبر تشكيلات تتسم بالحرية وليس بالحرفية ، حسب عدد المتفرجين متفاوت .

لقد خرجت التقنية المسرحية من طورها لتقترح أمام المخرج المفسر / مؤلف العرض المسرحي اقتراحات ومفاهيم تتسم بشجاعة الطرح والجرأة في تقديم المسرحية المتباينة . ولذلك فإن هذه التقنية بكل ما تملكه من ثراء قد استفزت هؤلاء الخرجين ، بل إنها فرضت عليهم إشكالية فنية تثير قرائحهم الإبداعية ؛ وأحيانا أخرى كانت كذلك إلهاما للسعي نحو تحقيق إبداعات درامية جديدة ، غير منغلقة على نفسها داخل أطر تقليدية ونمطية ، تتحرك في حرية لتقديم تشكيل جديد للمادة الأدبية للمبدع . إن أهمية المعمارى والسينوغراف ومكانتهما / في المسرح التجريبي والجديد ؛ قد اكتسبتا كثيرا من التأثير وارتفعت قامتهما . استطاعا للمرة الأولى أن يشعرا باشتراكهما الفعلى في عملية الإبداع المسرحي .

وكثيرا ما نرى فى الفنان / السينوغراف مبدعا جوهريا ليس فقط عند أعتاب المسرح البولندي فقط (كانتور - شاينا - مونجيك - لوبا - ستانيفسكى - جوك وغيرهم) ، بل نرى بصماته الواضحة في المسرح الأوروبي كذلك . ففي النصف الأول من القرن العشرين لم يستقل بشخصيته تماما . كان يعمل خلف المخرج المفسر / مؤلف العرض المسرحي . وفي معظم الأحوال كان يخضع للرؤية المنبثقة عن المادة الأدبية ، والتي أصابتها التعددية وفقدان هارمونية العرض المسرحي ووحدته . وأحيانا ما كان يُستعان به في حالات استثنائية نادرة ،

عندما كان من المستحيل اغتصاب الحقوق أو التعدي على الحدود التي وضعها مؤلف العرض باعتباره المسئول الأول عن إلهاماته الفنية والإبداعية. فيما بعد تغير ما كان يطلق عليه (مهندس الديكور) ، وما ينفك يصبح بديلا عنه الفنان السينوغراف ليستحيل بدوره إلى " مؤلف للفضاء التشكيلي ومخرجه " .

شيللر وبنوية العرض المسرحي

في العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين كانت أكثر الظواهر المسرحية ثراء - ولم تتواجد فقط في بولندا - تلك التي ولدت كمحصلة للتعاون المشترك ما بين مؤلفي العرض المسرحي / المخرجين المفسرين (المسرحيين) مع قرانهم من مؤلفي العرض المسرحي (السينوغراف) من زاوية تشكيل الفضاء المسرحي . إن التعاون المشترك بين المخرج المفسر / مؤلف العرض المسرحي ليون شيللر (وهو بولندي) مع السينوغراف أنجي بروناشكو - Andrzej Pronaszko (وهو بولندي كذلك) انبثق عن هذا التعاون الخلاق نشأة واحد من أهم المسارح التجريبية آنذاك وهو " المسرح الشامل - Teatr Monumentalny " ، وبتعاون شيللر مع السينوغراف فواديسواف راشيفسكي ، تشكل المسرح البولندي التجريبي : (مسرح الزمن - Zeit Theater) .

لقد أثر (المسرح الشامل) بنفوذه الكبير في تشكيل المسرح البولندي المعاصر . إن شيللر وبروناشكو قد وجدا إطاراً مثالياً شكلاً داخله الدراما الرومانتيكية البولندية ذات الطابع المركب ، والتي تعبر اليوم عن هوية المسرح القومي البولندي من منطلق التجريب التاريخي في التعامل مع التراث والتعامل مع مختلف الأوضاع الاجتماعية ، ومجموعة القيم الإنسانية ، وكذلك مع اللغة التي يتحدث بها البشر في أثناء حياتهم اليومية .

كانت هذا الفكرة في جوهرها غاية في البساطة . ففي الأبنية التقليدية ؛ وفوق " خشبات مسرح العلبة " النمطية ، استطاع بروناشكو أن يخلق تشكيلا بنيويا من درجات السلم ، تتسم بالميل أحيانا ، والثبات أحيانا أخرى ، ووضع مجموعة من (البراتيكايلات) بزوايا غير منظمة وليست بها " سيميتريية " ساكنة أي متماثلة أو متناسقة ؛ قسم بروناشكو خشبة المسرح إلى مواقع متباينة تقع فوقها الأحداث . كانت هذه هي القاعدة الأساسية في التفكير بمعالجة النص ، اختلفت

هذه القاعدة المنهجية في عروض مسرحية أخرى مع تغيير طفيف يتم في ارتفاعات بعض الأشكال والأحجام وفي زوايا الميل، في أعمال الكاتب المسرحي والشاعر الرومانتيكي آدم ميتسكيفيتش وخاصة في العمل المسرحي الهام " الأجداد - Dziady " نشاهد علاقة سينوغرافية حميمية تتم بين الفضاء والمكعبات، إن بروناشكو يغطي مسطح خشبة المسرح كاملاً بقطعة قماش كبيرة، محاولاً بذلك أن يخفي نسيج المادة ونوعيتها وتأثيره في ذلك الذي تفرضه خشبة المسرح العارية المتواجدة، ثم يصمم (براتيكايل) كبيراً حجمه ضخماً. شغل هذا البراتيكايل مسطح المسرح بكامله؛ مما أعطى انطباعاً يتسم بخصوصيته، كما لو كان ثمة جبل مزروع (بالكرز) والأشواك وسط خشبة المسرح وفي عمقها. وخلف هذا الجبل الضخم، رُسم عن بعد جبلاً رمادياً آخر، ووضعت فيه ثلاثة صلبان معدنية كبيرة؛ لم تكن هذه الصلبان في حد ذاتها - بتواجدها فوق الجبل - بالأمر الجديد أو بالتجريب الواقع في مجال التشكيل، لكن الجديد أنه يظهر في المسرح الأوروبي للمرة الأولى في هذا العرض، وقبل نصف قرن من الزمان من زماننا الحاضر هذا النوع من التشكيل التطبيقي للأحجام والفضاء المسرحي. لقد كان الجديد والتجريب واضحين في تشكيل البراتيكايلات والمعنى والمفاهيم الأدبية والدرامية التي لا تعتمد على الرؤية التشكيلية السينوغرافية فحسب؛ بل تستثير الرؤية البصرية في عيون المتفرجين، وكذلك تطرح تشكيلاً قائماً على التكعيبية، وإحالة الرؤية من عالم الفنون التصويرية والرسم إلى عالم المسرح المادي، حيث تحوى داخلها سمات أقرب إلى الرموز.

إن التشكيل المركب المسطح لخشبة المسرح سمح بخلق المشاهد الجمالية التي تميزت بتأثيرها النفاذ على المتفرجين، وكذلك بإبداع الأداء الجديد غير النمطي للممثلين فوق الخشبة، وأرغم الميل الواقع فوق خشبة المسرح الممثل إلى التعديل الفيزيقي لجسده، وإعداده، لكي يتبنى المواقف البطولية، ويكون بمقدوره التعبير عنها. فتتحرك الممثل فوق خشبة مسرح كهذه بطريقة عادية، أو أن يتحرك الممثل كما لو كان فوق أرضية حجرة؛ يغدو - على مستوى التقنية - أمراً مستحيلاً. وكان يعلم السينوغراف (بروناشكو) الآثار المترتبة عن ذلك في حركة الممثل، فأضاف إلى ملابسه عنصراً جديداً: ألا وهو الجفاف مما منحه ثقلًا ووزاناً. إن " البراتيكايل " الضخم الممثل للجبل؛ وتشكيله تشكيلاً سينوغرافياً مركباً منح الممثل أرضاً صعبة، فحاول دوماً التنبه - في حركته - لكل التغيرات والتعديلات التي تتم

في الفضاء المسرحي ، وهو جزء لا يتجزأ منه ؛ ومفردة من مفرداته الجوهرية . ذابَ هذا الميل داخل درجات السلام ، وفجأة تتحرك أرضية خشبة المسرح ، لتشكل هذا الأرض الملساء إلى درجات ترتفع ارتفاعاً تدريجياً . ليس بالأمر السهل كذلك دخول (البراتيكايل) من الكواليس ، خاصة الدخول من الخلف ، ذلك لأن ارتفاع البراتيكايل في هذا المكان يصل إلى متر ونصف المتر .

قوبلت هذه الصعاب الجمّة لتنبثق عنها مزايا عديدة . كان أهمها على الإطلاق هو شمولية مفهوم الديكور المسرحي ، حيث يستخدم وسائط وطرقاً جديدة . ألقت هذه السمة الشمولية في وظيفة الديكور بظلالها أيضاً على الاستخدامات التقنية ؛ وفي تلك المكعبات الضخمة واستعمالها في تشكيل البراتيكايلات المسرحية (وقد قام بتنفيذ ذلك مبكراً فنان السينوغرافيا بروناشكو . مع المخرج المفسر / شيلر في عرض سابق عن عرض مسرحية " الأجداد " هو أخيليس - Achilles) وكذلك في استخدامات تلك السلام الضخمة . ورغم أن هذه الطريقة لم تكن محترفة - بمعنى أنها لم تكن مشاعاً في تقنيات المسرح آنذاك ؛ إلا أن بروناشكو استخدمها وكأنها ظاهرة ليست جديدة أو مكتشفة ، كان هذا السينوغراف العظيم يتعامل مع مفرداته وأدواته بأسلوب السهل الممتنع ؛ معطياً انطباعاً بأن أساليبه ومنهجه شيء شائع متعارف عليه . وهذا سر عظمته وأهميته . فإذا استخدم بروناشكو درجات السلام ووضعها فوق الخشبة ، فإنها تصبح جزءاً من النسيج المركب لبنية من البنيات التي تتشكل منها الخشبة . فالتعبير عن سمة الشمولية في تناول الفضاء المسرحي قد منحت ليس فقط دلالة الرمزية فيما يرمى إليه وجود الصليبان الثلاثة ، بل خلقت - وربما قبل أي شيء آخر - فضاء مفتوحاً للجبل ، للمكان ، للفضاء ، للأرض غير الهادئة ؛ ومناظر متباينة ، تمنح المتفرج - بالإيحاء - خيالا لتصور بلاده بكاملها .

إن هذه البنية الموظفة عند شيلر والتي خلقها السينوغراف بروناشكو قد منحت المخرج إمكانيات وقدرات متنوعة للتفسير الإبداعي . ففوق البراتيكايلات غير المتناسقة أو المتماثلة وضعت المجامع البشرية من الممثلين والكومبارس ، مما ساعد على خلق إيقاع للأحداث فوق خشبة المسرح . منح ممثليه الذين يمثلون الأدوار الرئيسية ملاحظات حول " التونات " التي ينبغي استخدامها في أداء الشعر الرومانتيكي لأدوارهم خالقاً منهم شخصيات إنسانية تتسم بشمولية المعنى والرمز . إن هذا العرض المسرحي " الأجداد " - بمختلف ألوانه ، وموسيقاه الرابطة الفرد برابطة درامية قوية

بالمجموع - إنما يرمز إلى امتزاج التمرد بالعقيدة ، الصوفية
بالسياسة .

إن بنيوية السينوغرافيا - التي مهدت تخليق العرض المسرحي
وتشكيله تشكيلا تكعيبيا - كان أهم عنصر من عناصر التجريب
المسرحي الجديد وأهدافه ، فهذا العرض التجريبي الهام " الأجداد " لم
يتحدد جوهره ، أو لم يتعد نطاق تجريبه خلق صيغ وأشكال مسرحية
جديدة فقط ، بل إنه - قبل كل شيء - اعتمد على أن خشبة المسرح
عندما تتغير وتتشكل داخل هذه الأطر الجديدة ، بمقدورها أن
تستوعب تقديم الدراما الرومانتيكية التي يعدو تاريخها إلى القرن
التاسع عشر ، وتضعه في قلب معمار وبنية مفتوحتين تتحدث لنا اليوم
ولأبنائنا في المستقبل عن خصائص مسرحية عديدة في التراث
الإنساني سواء كان شعرا أو فكريا . إن أسلوب المسرح البولندي
الشمولي ، والممثل تمثيلا واضحا في هذا العمل المسرحي الكبير
" الأجداد " ، بشكل مختصر ، إنما يمثل أكبر إنجاز مسرحي في
النصف الأول من القرن العشرين ، ورغم ذلك علينا أن لاننسى أن
جذور هذا المسرح تصل أصولها إلى تجارب المصلحين المسرحيين
في بدايات القرن العشرين .

وفي رأي أن هذا الأسلوب وذلك المنهج المسرحي البولندي المتسم
بطابعه الشمولي كان ينبغي أن تسنح له الفرصة في الوجود ، في
تحديد سمات المسرح البولندي بكامله خلال حقبة زمنية طويلة ، تصل
إلى عشرات من السنوات الطوال ، فليس أسهل من خلق تشكيلات
وبنيات مماثلة من البراتيكايلات والجسور والسلام المائلة ، وليس
بالأمر الصعب تشكيل المجاميع البشرية ؛ وخلق إيقاع حركي نابع من
الأحداث الدرامية / المسرحية . إلا أن هذا جميعه لم يساعد على
إطالة هذا المنهج واستنباته في الحركة المسرحية التجريبية
البولندية . لقد كان هذا " المسرح الشمولي " ظاهرة قصيرة الأجل ،
ظاهرة إبداعية في تيار التجريب المعاصر ، ملتصقة شديدة الالتصاق
بمبدعها وخالقها فقط " ليون شيلر " . لقد أضيفت أحيانا بعض
العناصر الديكورية لهذه الدرامات نفسها عند بعض المخرجين
المتتاليين ، لكنها كانت تعبر عن خيال مبدع آخر ، لمؤلف عرض
مسرحي / مخرج مفسر . ربما كانت بعض هذه العروض المسرحية
جيدة أو مثيرة أو مستفزة أحيانا ، إلا إنها لم تكن لها صلات
مشتركة " بالمسرح الشمولي " وصاحبها ليون شيلر صاحب هذه
الظاهرة المتكررة .

عندما كان المبدعون المسرحيون البولنديون يستخدمون أحيانا صيغة من صيغ هذه التجربة ، أو - أحيانا أخرى - يكتشفون بعضا من أساليب المبدع / المخرج المفسر / ليون شيللر ، ويتأثرون بها في أعمالهم سواء على مستوى السينوغرافيا أو الإخراج المسرحي ، فإن هذا التأثير لم يساعد على أن يضع تيار شيللر في صفحات الماضي ، أو في طي النسيان ، بل منح هذا التجريب مصداقيته وقيمتة الفعلية على التأثير والفعل - فعل التجريب المغير لمسرحنا المعاصر .

إن تراث (المسرح الشمولي) يبقى - بهذا المنظور - مادة خصبة ، تؤثر بمنهجها الجديد وروحها الاستكشافية على جميع الفنانين والمبدعين المسرحيين داخل مسرحهم البولندي المعاصر . ويؤكد هذه الفن المسرحي التجريبي على أن الفن المسرحي المعاصر يستقي مصادره من تراث السلف الكبار ؛ مستلهمين في ذلك حتى أكثر الأشكال والصيغ جدة وتجريباً .

إن الأساس والجوهر الذي يقوم عليه مسرح القرن العشرين ينطوي على عدة محاور ؛ كلها تُستنتج من الشعور بالحرية البالغة للمبدع في إبداعه ، وهي حرية غير مقيدة - بلا حدود أو أسوار - تنشأ عن الوعي العميق داخل ذاتية المبدع باستقلالية فن المسرح ، ولا شعوره باليقين القاطع بأن سرعة المتغيرات التي تغزو عالمنا ؛ تسعى بدورها إلى تشكيل إمكانيات جديدة للإبداع ، وخلق " موديل " آخر للوجود المسرحي .

وضرورة الشعور بالحرية تحيط المبدعين لكي يشغلوا مكانة فنان المسرح بالمفهوم الكريجي (من كريج) ، ويحدث هذا فقط عند سيطرة هؤلاء الفنانين على مادتهم المسرحية وقدرتهم على التعامل معها ، مما يسمح بالتالي بخلق أطروحة مسرحية مستقلة يصيغها هذا المؤلف الجديد للعرض المسرحي : هذا المخرج المفسر . إن تأليفا إبداعيا من هذا النوع - وبهذه الدرجة - هو الوحيد الذي يسمح بتكامل التجريب المسرحي بفضل استقلالية العرض المسرحي وشموليته - مما يجعلنا - نستشعر فيه بوضوح المسؤولية ، وبالضرورة مسئولية " فنان المسرح " عن أن يكون عمله عملاً حديثاً معاصراً .

ليس من السهولة بمكان خلق هذا الفن والتنبأ بوجود هذا التجريب . فعلى طريق كهذا محفوف بمخاطر ، ينبغي على الفنان المجرب السير فيه ، ثم تجاوزه ليبدع . ولا ينتبه الفنان في هذه الحالة إلى

نوعية هذه المخاطر - لكنه يقينا ستبدأ مشاكله الأولى مع النص - المادة المسرحية الأولى.

نادرة الوضعية التي يمكن لنا أن نجث فيها على مؤلف درامي يملك ويهيمن من بين أصابعه وأنامله على مفردات المخرج المفسر والسينوغراف معاً، إن الخيال المسرحي المتفوق عند الشاعر / المؤلف الدرامي / المصلح المسرحي : (ستانيسلاف فيسبليانسكى - Stanislaw Wyspianski) كان يسمح بمزج كل هذه العناصر ووصلها بعناصر الشعر ؛ فضلاً عن تميزه في الكتابة الدرامية ، وسيطرته على مفردات العرض المسرحي ، والحال نفسه ينطبق على (بيرتولت بريخت - Bertolt Brecht) المصلح المسرحي الألماني الكبير الذي قدم عروضه المسرحية طبقاً لهذا المفهوم ، هذا بالإضافة إلى الجانب النظري لمفهومه عن المسرح ومنطوقه الجديد ، الذي يعد ظاهرة من الظواهر الاستثنائية في المسرح المعاصر . وبلا شك إن التجريب التطبيقي النابع من التعامل مع الإعدادات التي تتم للروايات والقصص الطويلة ؛ وإعدادها أعمالاً مسرحية كبرى يقوم بها مؤلفو العرض المسرحيون / المخرجون المفسرون من أمثال : بيسكاتور (Piscator) (الألماني) وليون شيلر (البولندي) ، إنما تعتمد عند بيسكاتور على استخدام المونتاج الفيلمي المعتمد بدوره على تصوير الحقائق التي لا تعيقه عن استخدام النصوص الدرامية أيضاً ؛ فضلاً عن أن الأعمال الدرامية لشكسبير وبايرون وجوته أو المؤلفين البولنديين أنفسهم من أمثال : (ميتسكيفيتش ^(١٦) - Mickiewicz) أو (سووفاتسكى ^(١٧) - Slowacki) كان لابد بالقطع أن تقام عليها عمليات أدبية ومسرحية تتماشى والأشكال والصيغ المسرحية ، ليتمكن أن توضع فوق الخشبة ويتقبلها المتفرجون ، وليمكن كذلك أن تصبح عروضاً مفهومة وواضحة ^(*) ، ورغم ذلك فإن استخدام حق التدخل في النص المسرحي حتى ولو مرة واحدة ، مهد للوصول إلى إحداث تناقضات ، وتفسيرات غريبة تداخلت بعضها ببعض ، حيث تتعارض أحياناً مع المادة الأصلية ، ورسالة النص الأولى كما عبر عنها المؤلف من أفكار . إن الحدود الواقعة ما بين ذلك الذي يعد هدفاً نبيلًا ، وإبداعاً حقيقياً متواجداً ، وذلك الذي يعد

(*) كانت عمليات الإعداد القائمة على الحذف والتعديل والتصنيف على نصوص الكتاب الرومانتيكية المسرحيين مسألة جوهرية ، فإن قدمت هذه النصوص كما هي ، لاستمر زمن عرضها ست ساعات أو أكثر - المترجم - .

هامشياً ومؤثراً تأثيراً خارجياً ، مستحباً ، إنما هي حدود يسهل التعرف عليها واكتشافها .

التجريب إذن لا عودة عنه ولا مناص من الاستفادة منه في مسرحنا المعاصر . فالمسرح القديم - وربما وصل الأمر إلى نهاية المطاف - قد توقف عن أن يكون مرآة للدرامات الإنسانية . فالمخرج المبدع / ذلك المؤلف الثانی للعرض المسرحي / ذلك المفسر / في إبداعه لفن مسرحي عضوي ، إنما يرمى إلى تقديم فن مسرحي مستقل حر ، يهيمن على المادة الأدبية أي النص المسرحي ويخضعه لسيطرته .

إن أعمال بعض المبدعين المسرحيين التجريبيين المعاصرين كشائنا - Jozef Szajna وبيتر بروك - Peter Brook^(١٨) وكيفية تعاملهم مع نصوص كلاسيكية بروي بلاستيكية (تشكيلية) ، يستخدم فيها شائنا - على سبيل المثال - فنون الرسم الحديث - كنصوص فاوست لجوته ، ودون كيخوت لسيرفانتيس ، والكوميديا الإلهية لدانتى ، أو المخرج المسرحي الكبير بيتر بروك في تعامله مع الملحمة الهندية ذائعة الصيت (المهابهاراتا) التي يحيلها إلى عرض مسرحي هام ؛ هذه التجارب تطرح تساؤلاً عسرياً هاماً يرمى للوصول إلى تفهم أطروحة التجريب : أكون هذه النصوص والأعمال الكلاسيكية الخالدة التي تستحيل أعمالاً مسرحية مستقلة عن أصولها وجذورها - وهي تحمل في داخلها قيماً فنية خالدة قائمة بذاتها - يتوقفاً تذوقها وقبولها لدى المتفرجين على درجات ثقافتهم ، وما يخلفه الزمن الفني للعرض المسرحي ، وما يحمله من رسائل متباينة تنشد الوصول إليهم ؛ أتمثل اختباراً حقيقياً للمبدع المسرحي المعاصر والمجرب الواعي بقضيته الفكرية والفنية ؟!

لقد تعامل الفنان المسرحي التجريبي تادووش كانتور - Tadeusz Kantor - وهو رائد المجريين البولنديين والأوروبيين - تعامل مع النص المسرحي بشكل آخر يختلف عن تعامل المبدعين الآخرين ، إنه انتقى نصوصاً وانتخب منها ما يعود تاريخها إلى الدرامات المسرحية المبكرة ؛ ودائماً ما كان لها حجمها الأدبي الخالص المؤثر . ونبسط الأمر ونقول : إن البنية الأدبية عند كانتور قامت على كتابات فيتكاتسى^(١٩) - Witkacy استعان بعدها بنصوص ألفها هو بنفسه لعروضه المسرحية ، وهي عبارة عن سيناريوهات تتسم بتشخيصها المسرحي الخالص ، إنه بنفسه كان يكتب هذه السيناريوهات ، ويعدها

عن مصادر أدبية متبينة ومتنوعة. ذلك لأن كانتور كان يشعر من خلالها أنها تعبر عن نفسه، عن طموحاته الفنية، عن إحباطاته. ومن ضمن هذه الأعمال كتب سيرته الذاتية؛ واتخذت هذه العروض المسرحية صفة الشمولية الإنسانية. كانت هذه النصوص مدخلا جوهريا لتحطيم صياغة المسرح التقليدية وتدميرها. إننا نشاهد في عروض كانتور انتخابا مثاليا للكلمة يتوحد بالإيقاع، وهذه تتوحد بدورها بالصوت؛ وكذلك المهمات المسرحية (قطع الإكسسوار)، ويخلق هذا جميعه بناء مركبا، ونسيجاً شديداً الخصوصية يصعب فصلها عن بعض. يشيد كانتور هذا النسيج عبر التسلسل المتواصل لمشاهد مسرحية أقرب إلى السيناريو المسرحي، يتطور ويتواصل في وحدة فنية تتوحد فيها عناصر العرض المسرحي ومفرداته.

لذلك فإن الزخم الأدبي لعرض كانتور المسرحية لا يتواجد مستقلاً؛ إنه يتشكل ويستحيل نعما ومعزوفة حقيقتين عند كانتور. هذا الإطار للتكنيك "الكانتوري" (*) إنما يخدم هذا النوع من العروض فقط، ولذلك تظل "بصمة" كانتور في عروضه أساسية واضحة العيان، ويصبح المسرح التقليدي لديه شيئا من قبيل العبث غير المجدي. كان مسرحه وما يزال - حتى بعد موته (**) - مثالا واضحا للفنان المخرج المفسر - مؤلف العرض المسرحي. كان رائد هذا الاتجاه؛ وربما يعد - في ظني - أب المسرح التجريبي المعاصر في القرن العشرين في أقصى ينابيع تجريبه. حتى ممثلونه غير المحترفين وصلوا إلى درجة من درجات النجاح والكمال، كما يصل إليها أعضاء أوركسترا موسيقى ثابت لا يتغير، بدون القائد / المايسترو يصبحون (***) فاقدي القوى، والقدرة على الإبداع في مواجهة مادته المسرحية غير العادية. إن تادووش كانتور - Tadeusz Kantor هو "فنان المسرح" الذي ينبغي الوصول إليه كموديل "نموذج" للمجرب المسرحي بكل معايير هذا المصطلح ومقاييسه، بالفهم المتكامل لفكرة "التجريب"؛ ولهذا المصطلح الذي يجعل من كانتور يخرق حدود الفن، فيصل إلى الكمال الفني والوحدة الفنية، وإلى الشهرة والذيع واللاتكرار والتفرد، رغم أن سمة من سمات فنه المسرحي وجوهه، هي

(*) نسبة إلى كانتور - المترجم -.

(**) توفي تادووش كانتور في عام ١٩٩٠ - المترجم -.

(***) المعنى به كانتور طوال الوقت - المترجم -.

إمكانية التكرار . فمسارح كهذه يخضر عودها ويصْلَب ؛ لا تقوم قائمة لها بدون مؤسسيها وأصحابها ومبدعيها الذين نطلق عليه مؤلفى العرض المسرحى / المخرجين المفسرين ، بأصحابها تصل هذه المسارح إلى القمة ، وتموت بموتهم .

إن كل مجدد مسرح ، صاحب خبرة طويلة ، وتجربة ، وإمكانية في حرية الإبداع ، يحاول أن يتوجه نحو مناطق مجهولة من صيغ مسرحية مستقلة غير نمطية ، يتمكن فيها التغلب على المشاكل المتصلة بالنص المسرحى ، فضلاً عن عددٍ آخر من المشاكل الفنية الأخرى . عليه - بداية - أن يتوافق مع نفسه ، ويؤمن بأنه يقوم بتشييد بناء فنى جديد قائم على كسر الإيهام المسرحى المسيطر على العروض المسرحية في معظمها . ففي الوقت الذى اعتبر فيه الطبيعيون الإيهام أساساً متيناً لأعمالهم المسرحية ورواياتهم ، أصبح هذا الإيهام نفسه العدو المكروه من قبل المسرحيين الجدد .

تثير هذه الأطروحة الكثير من التساؤلات ؛ لأنها تلمس جوهر الفن ذاته . فمنذ بدايات هذا القرن يحاول عدد من الفنانين الهروب من الإيهام ، لقد اختلف المصلحون المسرحيون الكبار فى مواجهة هذه القضية الفنية ، صاحوا وصرخوا مطالبين بهدم جميع الأبنية المسرحية . اعتقدوا أنه من المؤكد أنه بمقدورهم بهذا الأسلوب تدمير الإيهام وتحطيمه . كان حلم فيسبليانسكى - Wyspianski هو أن يشيد (أكروبوليس - Acropolis) جديدة فى الهواء الطلق ، مسرحاً قريناً بالمسرح الأغريقى الذى شيد فوق الجبل . وكان حلم عددٍ غير ضئيل من المبدعين الجدد بناء مسارح مفتوحة ، منغمسة فى الأبنية المعمارية الأثرية ، بل تشييدها فى طبيعة بدائية تتسم بتقائنها ولا تقتحمها المدنية .

كانت مشكلة المكان ؛ وكذلك تنظيم أمكنة اللعب ؛ والأداء التمثيلى مع الفضاءات المسرحية - تمثل الموضوعات الرئيسية لعدد من المجددين والمجربين . علينا هنا أن نتذكر مرة أخرى تادووش كانتور - المصلح المسرحى وأكثر المسرحيين " لانمطية " ، وقلقا ، بل يعد أكثرهم اقتراباً من مفهوم فنان المسرح خلق فى مرحلة معينة من إبداعاته فكرة مسرحة الجديد الذى أطلق عليه " مسرح المستحيل - Teatr Niemożliwy " كان هذا المستحيل - كمصطلح - يعبر عن رؤيته الواضحة فى إبداع عرض مسرحى يخلو خلواً كاملاً من فكرتى الإيهام والوهم ؛ لتحل محلها فكرة " الترحال المستمر " للبحث الدءوب عن

الحقيقة الفنية وليست الواقعية. أمست هذه الفكرة الجديدة (الترحال المستمر) استجابة واضحة لتحديد أماكن عروضه المسرحية: فوق أرض بالجليد في جبال الألب اليوليانسكى، عند ساحل بحر الأدرياتيك، في "كاسينو للعب القمار بمنطقة (بليد - Bled)"، عند محطة قطار، في بيت الفقراء واليتامى، في مقر شقة مدمرة تدميراً شبه كامل، في أماكن تنظيف الملابس، في غرفة خلع الملابس داخل مسرح أو سينما، في مواقع تحت الأرض إلخ.. إلخ.

وبالطبع ينبثق في هذا المكان تساؤل هام: هل تقديم هذه العروض المسرحية في فضاءات طبيعية أو حتى عرضها مرة واحدة في محطة القطار، أو في بيت لليتامى، يسمح بالحفاظ على واقعية هذه الأماكن وتأثيرها درامياً في الحدث المسرحي؟! الإجابة بسيطة!، هي أن جوهر المسرح هو خلق واقع اصطناعي، إن هذه الحدود التي يلمس فيها الواقع الحقيقي، واقعاً اصطناعياً، ليس بمقدور المسرح أن يخرقها!.. لقد اعترف كانتور نفسه بأن التدخل في الواقع داخل بنية العمل المسرحي، بدأت في مرحلة زمنية معينة تشغل فكره ووجدانه كثيراً. واعترف كذلك أنه بعد مرور سنوات من تجريبه المسرحي، فضلاً عن تلك الصعوبات الكثيرة التي واجهها، اضطرت له لأن يغير ما هو مستحيل إلى الممكن، واكتشف من جديد أنه قد نسي منذ أمد بعيد، مسرح الشارع - مسرح السوق اليومي (والحياة اليومية - Buda Jarmarczna)، وهو رمز للنبال، والواقع الاصطناعي الحكيم:

" [...] مشهد من مشاهد مسرح - Buda Jarmarczna ، هذا العالم الخالي، كالأبدية، يخرق الفن فيه الحياة في فترة زمنية قصيرة، مثل الوهم. يالك من مسكين أيها الكوخ المتواجد هناك. عند مدخله يقف المهرج (بيروت - Pierrot) بوجهه الذي مسحت الدموع ماكياجه - يستطرد كانتور - يبحث بلا أمل عن (كولومبينا - Kolombina) التي تركته منذ زمن، عائدة إلى فندقها الفقير فقرا مدقعا. وقبل أن تتلاشى الذاكرة عن لوحة هذا المشهد نشاهد (بيروت المسكين يبتعد عن أعيننا رويدا رويدا.. بشكل دائم.. إنه لن يعود.. أننى متعطش لأن أحدد طريقى لهذا المسرح. فعلى الرغم أنه يتواجد في مراحل متعاقبة، وعبر محطات ووقفات مختلفة، فإننى سجلت فوق علامات الأميال أسماء لأماكن أبدعتها للمسرح المعاصر: "مسرح اللاشكلى - Teatr

"Informal" ، "مسرح الصفر - Teatr Zerowy" ؛
 "مسرح المستحيل - Teatr Niemożliwy" ، "مسرح الواقع
 الفقير - Teatr Realności Biednej" ، "المسرح المتجول -
 Teatr Wędrowka" ، "مسرح الموت - Teatr Śmierci" ،
 ودائما ما كنت أرى في العمق - عمق هذه المسارح جميعها :
 أرى مسرح الحياة اليومية - مسرح السوق اليومي : Buda
 Jarmarczna - ويستطرد تادووش كانتور - يحدث هذا
 دائما ، من نصف قرن من الزمان وهو ما يزال يحدث
 /.../ كان هذا المسرح المذكور طاعيا في ذاكرتي
 الإبداعية ، لقد استنفذ هذا المسرح وجود فكرة
 بيوريتانية (*) وأفكار بنيوية ثورية ، ومانيفستات
 (تظاهرات) سيرالية ، وتجريد ميتافيزيقي ، مسارح
 الهابننج - Teatr Happening ، ومسارح البيئة - Teatr
 environment ، المسارح المفتوحة - Open Theatre ،
 المسارح القائمة على "المفهوم" - Teatr Konceptualny ،
 ومسارح ضد المسرح - Teatr Antyteatr ، ومسارح المعارك
 الكبرى - Wielkie batalie ، ومسارح الآمال العريضة والوهم
 - Teatr Wielkie Nadzieje i Iluzje وترسخت في ذاكرتي
 كذلك - يستطرد كانتور قائلا - الفشلات المريرة ،
 والاحباطات المستمرة لعالمنا المعاصر ، وبقي أكثر
 المسارح تأثيرا في نفسي وتفردا "مسرح المشاعر
 المستثارة" ألا وهو (مسرح السوق اليومي - Buda
 Jarmarczna) - يتوقف تادووش كانتور عن الكلام !

فهل في اعتراف تادووش كانتور - وهو من أهم مبدعي المسرح
 التجريبي في العالم اليوم - ما يناقض ليس فقط فكرة العرض المسرحي
 القلق غير الساكن ، بل فكرة المسرح ذاتها ؟! وقبل كل شيء أفي
 اعترافه ما يناقض هدف البحث الدائب لرجال المسرح المتتاليين عن
 أشكال وصيغ جديدة لمسرحنا المعاصر ؛ مما يضع كل الاكتشافات
 والأفكار الكبرى الإصلاحية محل الشك ؟! ألا يدفع اعتراف كانتور
 بقضية ضرورة التجريب في العمل المسرحي داخل مزلق خطر ،

(*) الفكرة البيوريتانية - هي فكرة تطهيرية - والتطهري عضو في جماعة بروتستانتية في إنجلترا
 ونيو إنجلترا في القرنين (١٦ - ١٧) طالبت بتبسيط طقوس العبادة وبالتمسك الشديد بأهداف
 الفضيلة - المترجم -

ويضع كل الأشكال المسرحية التجريبية الجديدة في مفترق الطرق ؟! .
إننا نجيب يقينا بالنفي ، لأن جوهر المسرح مثل جوهر الحياة ، في
حركتها المستمرة ، وتغير أشكالها الدائم ، لقد عرف هذه الحقيقة
مكتشفو المسرح الجديد ومخرجوه الدائبون على الاكتشافية ، ومن بينهم
مؤلفو العروض المسرحية / المخرجون المفسرون . ومن بينهم كذلك
السينوغراف ، الذين تحملوا مسئولية إبداع عن فن المسرح المعاصر ،
الذي يعد من أعقد الأشكال الفنية وأكثرها تركيبا ، لكن كل تفكير
مسرحي غير نمطي - أيا ما كان ، وكل نوعية مسرحية لمبدعين لم
يكونوا في بدايات حياتهم الفنية - مجهولين - أيا ما كانوا ، ليس
بمقدروهم استكمال أعمالهم المسرحية ، وإبداعاتهم التجريبية ، دون
الحاجة إلى الوعي المعرفي بوجود الإنسان / المتفرج ، والحاجة إلى
التأثير فيه ... من الداخل !!



الهوامش

هوامش الفصل الأول

(١) أيسخولوس : (حوالى ٥٢٥ - ٤٥٦ قبل الميلاد)

شاعر إغريقى ، مبدع المأساة الكلاسيكية . من بين تسعين عملاً
درامياً ، أبقى لنا التاريخ سبعة من أعماله ، من بينها : الأورستيا ،
وبروميثيوس مقيداً ، وأجاممنون ، وحاملات القرابين ، وإيوميد .

(٢) سوفوكليس : (حوالى ٤٩٦ - ٤٠٦ قبل الميلاد)

شاعر إغريقى ، مبدع المأساة الكلاسيكية . ألف حوالى تسعين مأساة ،
وثلاثين مسرحية سائيرية . حفظ لنا التاريخ منها سبع مأسى من
بينها : آجاس ، وأنتيغونا ، والملك أوديب ، وإكترا ، (أوديب ملكاً)
و(أوديب فى كولونا) .

(٣) بروتاجونيست - Protagonist :

هو الممثل الأول فى المسرح الإغريقى الذى يقوم بالتحاور مع
الجوقة .

(٤) تالما - Talma : (١٧٦٣ - ١٨٢٦) .

كان ممثلاً فرنسياً فى " الكوميدي فرانسيز " ، وعمل فى هذه
المؤسسة مدرباً وصاحب منهج فى التمثيل يقوم على الأداء
الكلاسيكى الرصين .

(٥) السفائت المعلقة :

معلقات تعلق فى سقف المسرح ، وهى عبارة عن مواد من القماش
تقوم بتغطية آلات الإضاءة ، وكل الأجهزة والأدوات الساقطة من
سقف المسرح .

(٦) الفلاسفة الوضعيون :

هم أصحاب الفلسفة التى وضعها أوجست كانت ، وتعنى بالظواهر
والوقائع اليقينية فحسب ، مهمة كل تفكير تجريدى يعنى بالأسباب
المطلقة .

(٧) أندريه أنطوان - Andre Antoine (١٨٥٨ - ١٩٤٣) :

فرنسي الجنسية، مخرج وممثل، واحد من أهم المبدعين المحدثين، والممثل الرئيسي لتيار الحركة الطبيعية في المسرح، مؤسس المسرح الحر - Théâtre Libre . قدم فوق خشبة مسرحه أعمالاً واقعية فرنسية وكذلك قدم أعمالاً مسرحية لكتاب غير فرنسيين من بينهم : هاوبتمان وسترنبرج وتولستوى وغيرهم، حاول في مسرحه أن يقرب الفن المسرحي بكل أطره من الحقيقة الحياتية، لفظ في أعماله الرمز والشمولية التي يمكن أن يتصف بهما الديكور المسرحي، اهتم اهتماماً كبيراً بطراز الأداء التمثيلي وتطويعه لمفهوم العرض المسرحي وفردية الشخصيات، وبالمشاهد الجماعية، وفي عام ١٨٩٧ أسس في باريس مسرحه السالف الذكر ليقدم أعمال الكتاب المسرحيين الشباب وإبداعاتهم، وفي سنوات (١٩٠٤ - ١٩١٤) أسس مسرح "الأوديون"، أخرج أفلاماً، من أهمها: "عمال البحر المهرة" عام ١٩١٧، وكان ناقداً مسرحياً.

(٨) جوردون كريج - Edward Gordon Craig (١٨٧٢ - ١٩٦٦) :

مخرج إنجليزي، وسينوغراف، ومُنظّر مسرحي - بدأ حياته الفنية ممثلاً، ثم قدم أول عمل مسرحي من إخراجيه وتصميماته السينوغرافية في عام ١٩٠١. يعد كريج بجوار أدولف أبيا السويسري من أهم التجريبيين الإصلاحيين لحركة المسرح العالمي، إن كريج هو مبدع نظرية (خشبة المسرح التشكيلية الجديدة)، خلق أساساً جديدة للمفهوم المسرحي لعناصر العرض المسرحي الجوهرية: (الإضاءة - التكوين المسرحي - المساحة - الفراغ - الحركة - الشخصيات)، كما أن كريج أبدع مفهوماً جديداً لدور المخرج المسرحي أو "المبدع المسرحي" - على حد تعبيره - باعتباره (فناناً شاملاً)، أسس المجلة المسرحية: "القناع - The Mask" واستمر صدورها في الفترة: (١٩٠٨ - ١٩٢٩)، وألف كتاباً هاماً بعنوان: "حول فن المسرح" عام ١٩١١.

(٩) جاك كوبوه - Jaques Copeau (١٨٧٩ - ١٩٤٩) :

فرنسي الجنسية، مخرج وممثل ومُنظّر مسرحي، مصلح المسرح الفرنسي، أنشأ مسرح "فيديو كولومبييه - Vieux Colombier"، أصلح من الفن المسرحي المرتبطة جذوره بتراث المسرح الشعبي، استخدم ما يطلق عليه "بخشبة المسرح العارية" دون وجود الإضاءة الأرضية الأمامية (Foot Lights)، واستخدم ديكورات قليلة التكاليف، واهتم اهتماماً مكثفاً بالممثل، وتعامل معه تعاملًا فنياً قام على استكشاف طاقاته الإبداعية وتفجيرها.

(١٠) السوبر / ماريونيت :

فكرة المصلح المسرحي الإنجليزي أ. ج. كريج، وهي تقوم على خلق شخصية خيالية تجمع ما بين الدمية المتطورة والإنسان، الدمية التي تؤدي مختلف الانفعالات والمشاعر، دون أن تعكس ذاتها وهمومها كما يفعل (الممثل الحي)، وقد سعى المصلح المسرحي الكبير التخلص منه، فهو يريد من الممثل أن يكون دمية متطورة ترتدى قناعا للتعبير عن الشخصية.

(١١) " الخبز والدمى - Bread and Puppet " :

فرقة مسرحية أمريكية، تعد من أهم الظواهر المسرحية في سنوات الستينيات؛ ومازالت مستمرة في تواصل إنتاجها المسرحي. تقدم عروضاً مسرحية تشترك فيها "الدمى" البالغة طولها بضع سنتيمترات إلى خمسة أمتار ونصف المتر، ترتدى هذه الدمى أقنعة فوق وجوهها. أسس بيتر شومان - Peter Schumann هذه الفرقة وأدارها في نيويورك منذ عام ١٩٦١، وفي السنوات (١٩٧٠ - ١٩٧٤) كانت تعمل تحت رعاية بعض الممولين والمؤسسات التي ساعدتها على الاستمرار والتواصل. تحاول هذه الفرقة أن تخلق نوعاً من المزج الكامل بين الفن والحياة، وتؤمن بالمسرح كالخبز، حيث يمثل ضرورة حياتية أولية، فتقتسم الخبز مع الجمهور، بعد أن تقوم بصنعه بنفسها في شكل أقرب ما يكون إلى الطقس. تشترك الفرقة اشتراكاً فعلياً وحميمياً في التظاهرات السياسية؛ واللقاءات الجماهيرية المفتوحة. من أهم عروضها: "الحريق" في السنوات (٦٢ - ٦٦ - ٦٧ - ١٩٦٨) وهو صرخة احتجاج ضد الحرب في فيتنام، و"جان دارك" في سنة (١٩٧٤)، و"فينوس" (١٩٨٠)، و"جويا" (١٩٨٠) وغيرها.

(١٢) أنتونين أرتو - Antonin Artaud :

راجع كتاب أرتو لمارتين إيسلين، ترجمة: نعيم عاشور، صفحات ٨٧ - ١٠٩ دار نشر "أسرة الأدباء والكتاب" - البحرين.

(١٣) بيتر بروك - Peter Brook (ولد في عام ١٩٢٥) :

إنجليزي الجنسية - من أهم المخرجين التجريبيين في عالم المسرح المعاصر، مخرج مسرحي (درامي وأوبرالي) وسينمائي. في معظم أعماله الفنية يقوم أيضاً بالتصميمات السينوغرافية والموسيقية. كان مديراً فنياً لأوبرا (كوفنت جاردن) في سنوات (١٩٦٢ - ١٩٧١)، وكان واحداً من أهم مخرجي مسرح (رويال شكسبير كامبني). ومنذ عام ١٩٧١ وهو يدير مركز الإبداع المسرحي الدولي (CICT). تشير اهتمامات بروك قضيتان: لغة المسرح، وهي لغة يبحث عنها خارج اللغة الأنثوية المنطوقة لفظاً، وكذلك يهتم بعلاقة المتفرج بالممثل، وعلى الجانب الآخر؛ علاقة المتفرج بالعرض المسرحي.

أهم أعماله المسرحية : " مارا - صاد " ، و " دقة بدقة " ، و " الملك لير " ، و " المهاباراتا " وغيرها . من أهم كتبه التخطيطية :
(المساحة الفارغة) و (النقطة المتحولة - أربعون عاما على
استكشاف المسرح) وقد ترجمهما إلى العربية الناقد النابه فاروق عبد
القادر .

(١٤) **يوجنيو باربا - Eugenio Barba** (ولد فى عام ١٩٣٦ بإيطاليا) :

مخرج ، ومُنظّر مسرحى ، معلم ومربى ، مؤسس ومدير فرقة
" أودين تياتر - Odin Theatret " ، رحل إلى النرويج ، وهناك فى
العاصمة " أوسلو " أكمل دراسته الجامعية ، ليحصل على منحة
دراسية يدرس فيها دراسة تطبيقية بقسم الإخراج المسرحى بأكاديمية
المسرح ، ثم عمل مع المصلح المسرحى الكبير البولندى ييجى
جروتوفسكى فى مسرحه (الـ 13 صفا) . درس بعد ذلك فى الهند
تقنيات الممثلين بمسرح الكاثاكالى الهندى . أنشأ فى النرويج فيما بعد
مسرحه (أودين تياتر) . استفاد كثيرا من " المسرح الفقير " .
وصاحبه جروتوفسكى . وحاول تنفيذ تطبيقاته بمسرحه . أهم
عروضه المسرحية " كاسباريانا " (١٩٦٧) و " فيراى " (١٩٦٩)
و " رماد بريخت " (١٩٨٠) . لا يقوم مسرح باربا على برنامج فنى
محدد ، إنه مع فريقه يبحث دائما عن المتفرج الجديد والأفكار
الجديدة ، ويلفظ ذلك الذى لم ينجح أمام اختباراتهِ . يعود الاهتمام
الأول فى مسرحه بالممثل وتقنياته باعتباره هدفا فى ذاته . وفى
المرحلة التالية لذلك ، يهتم باربا اهتماما بالغاً بشخصية الممثل
ومكانته فى المسرح والمجتمع ومتغيراته الحضارية . قاده مسرحه
للوصول إلى تكوين مسرح أطلق عليه " بالمسرح الثالث " .
باعتباره حركة اجتماعية للبشر الذين يلفظون الأنماط الحياتية
الجاهزة ، ويرتبطون معا بالفرقة ، ويتحدون معا لخلق مسرح
يخرج عن الإطار التقليدى ، ويبقى مسرحه تحت تأثير " التجريب " ،
ونفوذ الحركة الطليعية للبحث عن إمكانيات إبداع علاقات جديدة ،
اجتماعية وإنسانية .

(١٥) **ييجى جروتوفسكى - Jerzy Grotowski** (ولد فى عام ١٩٢٣) :

بولندى الجنسية . منظر مسرحى . مخرج مسرحى ، معلم ، مبدع
أساليب جديدة لفن الممثل . من أهم أعماله المسرحية " الكراسى " .
ليونسكو و " للعم فانيا " لتشيكوف . فى عام ١٩٥٩ أصبح مديرا
لمسرح (الـ ١٣ صفا - Teatr 13 Rzedow) أخرج فى هذا المسرح
عددا من الأعمال المسرحية - فى هذه المرحلة - ذات طابع متميز
ترتبط أوثق الارتباط بأساليبه الفنية المبكرة : " قابيل " لبايرون ،
" مستيريوم بوفو " لماياكوفسكى و " شاكونتالا " للكاتب الهندى
كاليداس . وتعد مسرحية " أكروبوليس " للكاتب البولندى

فيسبيانسكى - من أهم أعمال جروتوفسكى التأسيسية لمسرحه الهام الذى ارتبط به طوال حياته "المعمل المسرحى - Teatr Laboratorium" اقرأ كتابه المترجم "دروس فى مسرح جروتوفسكى التجريبي" الذى نشره المهرجان الدولى للمسرح التجريبي من ضمن إصداراته فى عام ١٩٩٣ من ترجمة د/ هناء عبد الفتاح.

(١٦) إرفين بيسكاتور - Ervin Piscator (١٨٩٣ - ١٩٦٦) :

مخرج ألماني. مبدع فكرة المسرح السياسى للطبقة العاملة. من أهم المخرجين المجربيين المسرحيين فى مسرحنا المعاصر. من أعماله المتميزة "أعداء البشر" لموليير، و "الطبقة المتوسطة" لمكسيم جوركى، و "راسبوتين" لتولستوى و "شفايك" لهاشيك. وقد قدمت هذه الأعمال بمسرح "Piscator Bühne" فى الفترة ما بين (١٩٢٧ - ١٩٣١) بألمانيا.

(١٧) بيرتولت بريخت - Bertolt Brecht (١٨٩٨ - ١٩٥٦) :

ألماني، كاتب مسرحى، شاعر، منظر مسرحى، مخرج مسرحى. فى الفترة (١٩٢٤ - ١٩٢٦) كان يعمل ككاتب ومخرج فى مسرح (Deutsches Theater) بالاشتراك مع الفنان المسرحى الكبير "ماكس راينهاردت". أنشأ مسرحه "برلينر أنسامبل - Berliner Ensemble" مع زوجته الممثلة ذائعة الصيت "هيلينا فايغل" فى عام ١٩٤٩. لقد نفذ فى مسرحه - عن وعى وبدقه - أهدافه التى كان يرمى الدعوة إليها فى مسرحه : وعى تقديم مسرحيات طليعية / انحيازية، تقف بالمرصاد ضد بنية الطبقة الوسطى. وتحول مسرحه فى سنواته الأولى إلى مدافع عن الطبقة العاملة وحليف لها. وطبق نظريته المسرحية الجديدة "المسرح الملحمى" ونظر له فى كتابه الهام "الأورجانون الصغير للمسرح" فى عام ١٩٤٩. وكانت المهمة الجوهرية لنظريته هى وقوفه ضد الإيهام المسرحى والدراما التقليدية، والتأكيد على السمة الخيالية للأحداث المسرحية، وأقام حاجزا وهميا فى مواجهة الأحداث الدرامية التى يطلق عليها فى نظريته "مؤثر الإغراب". من أهم أعماله المسرحية التى تشكل أساسا فى ربرتوار المسرح العالمى : "الإنسان كإنسان" (١٩٢٦) و "أوبرا الثلاث بنسات" (١٩٢٨) و "بنادق السيده كراير" (١٩٣٧)، "الفرع والفقر المدقع للرايخ الثالث" (١٩٣٨)، "الإنسان الطيب من ستسوان" (١٩٤٠) وغيرها.

(١٨) ألكسندر تايروف - Alexander Tairov (١٨٨٣ - ١٩٥٠) :

مخرج روسى، مؤسس (المسرح الصغير) ومديره بموسكو. كان من أهم دعاة المسرح الهادف، الذى سيطر عليه التشكيل "الحركى - والإيقاعى" والموسيقى، والصيغ التشكيلية.

(١٩) **يفجينى فاختانجوف** - Jewgienij Vachtangov (١٨٨٣ - ١٩٢٢) :

مخرج روسى ، وممثل ، منذ عام ١٩١١ وهو مرتبط "بمسرح الفن " بموسكو الذى أسسه ق . ستانيسلافسكى . وفى عام ١٩١٣ أنشأ بجامعة موسكو فرقته الخاصة وأسماها " فرقة الاستوديو الدرامية " ؛ وفيما بعد تغير الاسم ليصبح فرقة " أستديو : Mchat الثالثة " اتسمت أعماله المسرحية بطابعها الفانتازى الواقعى الممتزج " بتون " ساخر وطابع من الجروتيسك . من أهم أعماله المسرحية : " روزميرشولم " لهنريك إبسن عام ١٩١٨ . و " إريك الرابع عشر " لأوجست سترندبرج عام ١٩٢١ . و " معجزة القديس أنطونى " - لميتيرلانك عام ١٩١٨ ، ١٩٢١ وغيرها .

(٢٠) **أدولف أبيا** - Adolphe Appia (١٨٦٢ - ١٩٢٨) :

سويسرى الجنسية . سينوغراف ، منظر مسرحى . يشارك إدوارد كريج فى عصره . أى فى بدايات القرن العشرين - حركة الإصلاحات المسرحية الكبرى ، وهى محاولات تتسم بالتنسيق المشترك للمساحة والفراغ فوق خشبة المسرح . وتتشكل عند أبيا من خلال المكعبات والمسطحات البسيطة وحركة الممثل ، والموسيقى ، وكذلك فى استخدامات الإضاءة الجديدة . من أهم كتبه " Die Musik und die Inszenisierung " .

(٢١) **جورج فوخس** - G. Fochs (١٨٦٨ - ١٩٤٩) :

ألمانى الأصل . كاتب مسرحى . مخرج ومنظر مسرحى . كان مديرا لمسرح Künstler Theater فى ميونيخ بألمانيا فى الفترة من (١٩٠٨ - ١٩١٤) . مؤلف مسرحيات ونصوص " التعازى " ، إخراج العديد من تلك النصوص التى يطلق عليها مسرحيات " الأسرار " . يعد واحداً من أهم المصلحين للتربويين المسرحيين الكبار . من أهم كتبه " ثورة المسرح " عام ١٩٠١ .

(٢٢) أ . ج . كريج : انظر هامش رقم ٨ .

(٢٣) **جاك كوبوه** : انظر هامش رقم ٩ .

(٢٤) **كراكوف** - Kraków :

مدينة بولندية أثرية كانت عاصمة بولندا الثانية ، تقع فى أقصى جنوبى بولندا . تتميز بموقعها الثقافى البولندية البارز حيث نشأت فيها أهم التيارات المسرحية التجريبية والتشكيلية المعاصرة .

(٢٥) **برونو ياشينسكى** - Bruno Jasienski (١٩٠١ - ١٩٣٩) :

شاعر بولندى وكاتب دراما . من أهم ممثلى تيار " جماعة المستقبلين " فى العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين فى أوروبا . قدمت مسرحيته التجريبية " حفل ماتيكان " على مسرح الهناجر بالقاهرة فى

يناير عام ١٩٩٦ للمرة الأولى فى الوطن العربى ، وهى من ترجمة
د. هناء عبد الفتاح وإخراجه.

(٢٦) زاكوبانى - Zakopane :

هى منطقة جبلية تقع فى جنوب بولندا. من المدن البولندية التى
تحتوى أهم مسرحى تجريبى هو مسرح "فيتكفيتش" الذى يديره
المخرج النابله أنجى جوك - Andrzej Dziuk وهى مركز أساسى من
مراكز الفنون البولندية.

(٢٧) أ. أنطوان : انظر هامش رقم ٧ .

(٢٨) ق. ستانيسلافسكى - K. Stanislawski (١٨٦٣ - ١٩٣٨) :

روسى الجنسية. ممثل ومخرج ومنظر مسرحى. اشترك فى عام
١٨٩٨ مع " فواديمير نيميروفيتش - دانتشينكو " فى إنشاء " مسرح
الفن بموسكو - Mchat " . إن ستانيسلافسكى مبدع أساليب فن الممثل ،
المعتمدة على معاناة الممثل الداخلية للدور الذى يمثله. ويطلق على
هذا النظام : منهج ونظام ستانيسلافسكى التمثيلى. وقد كان أول من
قدم مسرحيات تشيكوف وجوركى ، واقترح فى تنفيذها منهجه الفنى
الجديد ؛ فضلا عن إشرافه على عمله التربوى والقيام بالتدريس. إن
أعماله كمخرج قد أثرت تأثيرا كبيرا فى التطوير المستمر للفن
المسرحى فى روسيا وخارجها ، وانتشرت نظرياته لتشكل منهجا
جديدا فى فنون الأداء والتمثيل داخل المسارح فى أنحاء شتى من
العالم.

(٢٩) ي. جروتوفسكى : انظر هامش رقم ١٥ .

(٣٠) فسيفوود مايورهولد - Wsiewolod Meyerhold (١٨٧٤ - ١٩٤٠) :

روسى الجنسية ، مخرج ، ممثل. كان ممثلا (بمسرح الفن) فى
موسكو فى الفترة (١٧٩٨ - ١٩٠٢) . أخرج فى مسارح
بترسبورج ، حيث قدم مسرحيات الواقعيين والرمزيين (إيسن
وهاوبتمان وميتيرلانك) فى الفترة (١٩٢٠ - ١٩٣٠) . أدار مسرحه
الذى أسسه بنفسه وقدم فيه : " المفتش العام " لجوجول ، و " الحمام
" ، و " البقة " لماياكوفسكى. يعد مايورهولد أحد المؤسسين للتيار
الثورى فى المسرح الروسى ، وكان يبحث فيه دوما عن تيارات
واتجاهات تغذى جماليات هذا المسرح ، ولغته. ومن بينها " المسرح
اللامح " المعتمد على الكلمة والرمز ، ومسرح العروض المسرحية
الضخمة ، والمسرح البنىوى.

(٣١) موريس ميتيرلانك - Moris Meterlink (١٨٦٢ - ١٩٤٩) :

كاتب بلجيكى. كان يكتب باللغة الفرنسية ، وعضوا فى الأكاديمية
الفرنسية. يعد الممثل الرئيسى للتيار الرمضى فى المسرح ، تزرخ

أعماله الدرامية بسمات التشاؤم والقلق . يعبر في مسرحه عن الإنسان الضعيف وآلمه في مواجهة القدر والموت . ومن أهم أعماله " العميان " (١٨٨١) و " ويلياس وميليسندا " (١٨٩٣) و " مونافاتا " . وقد أثر تأثيرا كبيرا في الدراما الأوروبية . حصل على جائزة نوبل عام ١٩١١ .

(٣٢) مخات - Mchat :

اختصار لأسم " المسرح الأكاديمي الفني لجمهوريات الاتحاد السوفيتي " قبل سقوط هذه الدولة بسقوط النظام الشيوعي ، " مسرح مكسيم جوركي سابقا " ثم " مسرح الفن " . وقد أسسه المصلح المسرحي الكبير ق . ستانيسلافسكى .

(٣٣) تادووش كانتور - Tadeusz Kantor (١٩١٥ - ١٩٩٠) :

بولندي الجنسية . رسام - سينوغراف - مخرج مسرحي - مؤسس الفرقة التجريبية " كريكوت - ٢ " في عام ١٩٥٦ . ويعد هذا المسرح أهم مراكز الفكر المسرحي الطليعي والتجريبي في بولندا والعالم .

- انظر كتاب " مسرح الموت عند كانتور - تيار ما بعد التجريبي " تأليف : يان كووسوفيتش ترجمه عن البولندية إلى العربية : د . هناء عبد الفتاح . من إصدارات المهرجان الدولي للمسرح التجريبي عام ١٩٩٤ .

(٢٤) ليون شيللر - Leon Schiller (١٨٨٧ - ١٩٥٤) :

مخرج بولندي . تعاون بشكل رئيسي مع المسارح البولندية في " وارسو " و " وودج - Lodz " و " لفوف - Lwow " . وفي نشاطاته التجريبية الإبداعية - كمخرج شامل - ونلخص أعماله في ثلاث اتجاهات :

(١) المسرح الشعري الشامل في تناوله الفني عندما أخرج مسرحيته (الأجداد) لميتسكيفيتش .

(٢) والمسرح الموسيقي عندما أخرج مسرحية " باستورلوكا " وهي المسرحية التي استفاد فيها من التراث الشعبي البولندي المسيحي .

(٣) كان معلما تربويا وأستاذا في المعهد الحكومي للفنون المسرحية في بدايات القرن العشرين بمدينة وودج ، ووارسو . كما كان مؤسسا ومحررا في المجلة المسرحية العلمية " ذاكرة المسرح " ، وكان يكتب أيضا المقالات والدراسات . من أهم كتبه " المسرح الشامل " و " بدايات مسرح جديد " .

(٣٥) أ. بيسكاتور : انظر هامش رقم ١٦ .

(٣٦) يوزيف شاينا - Jozef Szajna (ولد في عام ١٩٢٢) :

بولندي جنسية، فنان تشكيلي، سينوغراف، مخرج مسرحي. كان مديرا للمسرح التجريبي "ستديو". سُجنَ شاينا في معسكرات الاعتقال النازية في أثناء الحرب العالمية الثانية. اشترك مع جروتوفسكي في إخراج العرض المسرحي الهام "أكروبوليس". وفي عام ١٩٧٣ أصبح مديرا لمسرحه التجريبي "ستديو - Studio". يتعامل شاينا مع العرض المسرحي باعتباره رؤية بلاستيكية "تشكيلية" خالصة كانت السمة الغالبة على أعماله في بداياتها مجرد تكوينات الأفق وتشكيلها من بين عناصر معلقة، مما يمنح المسرح خلفية منسجمة ذات أبعاد ثلاثية. من أهم أعماله "ربليكا" و"دانتون" و"سيرفانتيس" و"فاوست". توقف عن إدارته لمسرح ستديو التجريبي، ليصبح مخرجا مسرحيا متفرغا يخرج أعماله المسرحية في بولندا وخارجها ومن بينها مصر، حيث أخرج مسرحية "بقايا ذاكرة" لمركز الهناجر للفنون بالتعاون مع المخرج المصري هناء عبد الفتاح.

(٣٧) بيتر بروك : انظر هامش رقم (١٣) من هامش الفصل الأول.

(٣٨) بيتر بروك : انظر كتابه "المساحة الفارغة".

(٣٩) ستانيسواف إجناتسي فيتكيفيتش - Stanislaw Ignacy Witkiewicz (١٨٨٥ - ١٩٣٩) :

كاتب دراما طليعي ومنظر مسرحي وفيلسوف طليعي. صاحب التيار الذي أطلق عليه "بالشكليين" داخل بولندا. تتصف دراماته بالسمة الجروتوسكية / الفانتازية. من أهم أعماله "الأم" و "المجنون والراهبة" و "في قصر صغير" وغيرها من الأعمال المسرحية الطليعية.

(٤٠) إرفين أكسير - Erwin Axer (ولد في عام ١٩١٧) :

بولندي، مخرج مسرحي. كان مديرا للمسرح الحديث - Teatr Wspolczesny بمدينة وارسو. ويعد هذا المسرح من أهم المسارح البولندية في وارسو التي تقدم الدرامات البولندية والعالمية المعاصرة. كما كان أكسير أستاذا أكاديميا. مارس نشاطاته المسرحية في الجبهة الرفضية المتمردة ضد الاحتلال النازي لبولندا وكان يطلق عليها "مسرح تحت الأرض". يأسره الألمان، وينقل إلى إحدى معسكرات الاعتقال. يعود إلى بولندا عام ١٩٤٥ ويرتبط (بالمسرح التجريبي الصغير - Teatr Kameralny) بمدينة وودج البولندية. يصف النقاد أكسير بأنه متخصص في تفسيراته ورواه الجديدة للبريتوار المسرحي / الواقعي النفسي المعاصر. من أهم

أعماله : " اللعبة الزجاجة " لتنسى ويليامز ، و " المومس الفاضلة " لسارتر ، و " كورديان " لسووفاتسكى ، و " الذباب " لسارتر ، و " مستقبل أرتور أوى " لبريخت .

(٤١) ستانيسواف فيسبلياتسكى - Stanislaw Wyspianski (١٨٦٩ - ١٩٠٧) :

كاتب دراما ، شاعر ، رسام ، جرافيك ، مصلح مسرحى . مصور الزهور ، ووجوه الأطفال ، والمناظر الطبيعية ؛ كما رسم لوحات جرافيك تصويرية للكتب . صمم كسينوغراف عروض المسرحية ، قام بتصميم الأثاث وديكورات العروض المسرحية المتسمة بطابعها الشعبى وموضوعاتها القومية . ومن أهم أعماله الدرامية التى ألفها : " العرس أو حفلة زواج - Wesele " ، و " التحرير - Wyzwolenie " . ودارت معظم دراماته المسرحية حول موضوعات الثورات القومية ، كما نشاهد فى " فتاة وارسو - Warszawianka " ، و " ليلة نوفمبر - Noc Listopadowa " .

(٤٢) ليون شيللر : انظر هامش رقم ٣٤ .

(٤٣) أ . جوردون كريج : انظر كتابه " حول فن المسرح " لمعرفة نظريته حول مايراه عن وظيفة المسرح المعاصر ، الباب الأول .

* * *

هوامش الفصل الثانى

(١) الـلايكونيك - Lajkonik :

احتفالات تقدم كل عام بمدينة كراكوف - Krakow الواقعة فى الجنوب البولندى ، إحياء لذكرى درأ العدوان التترى على بولندا وغزوها فى القرن الثالث عشر الميلادى . والبطل الرئيسى فى هذه الاحتفالات الشعبية هو ممثل يمثل دور " فارس " ممطيا فرسا صغيرا فى زى تترى يخرق شوارع المدينة .

(٢) شوبكا - Szopka :

وهو " ماكيت " يعد نموذجا مصغرا للإسطبل الذى ولدت فيه مريم العذراء ابنها السيد المسيح فى فلسطين ، تتواجد بداخله الشخصيات المقدسة على شكل تماثيل شعبية ؛ أبدعتها قرائح الفنانين الشعبيين . وتقام مسابقات كل عام تنفق فيها مكافآت تشجيعية سخية تفوز فيها أفضل هذه " الماكيتات " المصغرة التى يطلق عليها " شوبكا " ، وذلك للحفاظ على تقاليد هذا الفن الشعبى . فتوضع " الشوبكات " فى الميدان الرئيسى لمدينة كراكوف أمام لجنة المسابقة المكونة من جماهير المدينة وعلى رأسها محافظها . وتعرض خصيصا مسرحيات دينية مصاحبة لهذه الاحتفالات تتناسب مع المناسبة ، لعل من أهمها على الإطلاق : باستوراوكا - Pastoralka .

(٣) فويتشيخ بوجوسوافسكى - Wojciech Boguslawski (١٧٥٧ - ١٨٢٩) :

بولندى الجنسية . كان ممثلا وكاتب دراما ومعلما . يطلق عليه المؤرخون الأوروبيون " أب المسرح البولندى " . كان مديرا للمسرح القومى فى وارسو وقد أنشأه فى الفترة ما بين (١٧٨٨ - ١٩١٤) مع فترات انقطاع . عمل كذلك مديرا لمسارح بولندية أخرى . إنه مؤلف ومترجم لعدد من الأعمال المسرحية . ومن أهم أعماله المؤلفة " الكراكوفيون والجبليون " . ومن أهم كتبه المؤلفة " تاريخ المسرح البولندى القومى - Dzieje teatru narodowego " .

(٤) آدم ميتسكيفيتش - Adam Mickiewicz (١٧٩٨ - ١٨٥٥) :

أعظم شاعر بولندي فى تاريخ الشعر البولندى الرومانتيكى . كان يواصل فى بدايات إبداعاته الشعرية وكتاباته حركة " التنوير الكلاسيكى " فى بولندا ، ليصبح فيما بعد أهم مبدع من المبدعين الرومانتيكيين ، بداية من قصيدته الهامة " قصيدة إلى الصبا والشباب " وقصيدة " الشعور والعقيدة " التى تعبر - بشكل واضح - عن عدم قدرة الطبيعة الإنسانية تفهم روح " الشعر الرومانتيكى " . كان اتجاه العودة إلى مصادر القدرات الخيالية الإبداعية والعقائد عند ميتسكيفيتش هو المنبع الرئيسى لكتاباته تحقيقاً لبرنامج الشعرى . وفى الوقت ذاته مصدرًا لشعوره بالتوازن الأخلاقى لذاته ، ومعنى وجوده كشاعر وكاتب مسرحى - خاصة فى نوعين من الشعر : أناشيده الشعرية (Ballady) وقصائده حول الحب . نستشف فى أعماله المسرحية نموذجاً للعصيان الرومانتيكى للفرد وتمرده فى مواجهة العالم بقوالبه ولوائحه الاجتماعية ، وشعوراً بالسعادة الذاتية الأبدية كما فى مسرحيته " الأجداد " .

(٥) الأجداد - Dziady :

مسرحية بولندية شعرية ؛ ألفها الكاتب البولندى ميتسكيفيتش . وهى تعبر تعبيراً واضحاً عن تمرد الفرد ضد العالم وما يدور فيه . يتكون العمل المسرحى من أربعة أجزاء : اثنان منها يرتكزان حول طقوس الموتى ، والاحتفال بها مع احتوائها المضمون الفكرى السابق . أما الجزء الثالث والرابع فيطرحان القضايا الإنسانية التاريخية والميتافيزيقية التى تمثل خلفيتها " بانوراما " للأقدار المأسوية للجيل الرومانتيكى . كما أن المسرحية تشير بإصبع الاتهام الصارخ نحو طبقة المثقفين البولنديين فى نهايات القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر بأكمله باعتبارها بمثابة طبقة خادمة لا موقف لها .

(٦) زيجمونت كراشينسكى - Zygmunt Krasinski (١٨١٢ - ١٨٥٩) :

شاعر مسرحى بولندى . من أهم ممثلى التيار الرومانتيكى للمسرح البولندى فى القرن التاسع عشر . فى إبداعاته غالباً ما يربط فكره صراع الفرد مع العالم ، برؤية تنتصر للجياح والفقراء ، وتقف بالمرصاد ضد عالم الأرستقراطيين المتخبط ، ورجال المصارف وأصحاب المصانع . يتعامل فى مسرحه مع الثورة باعتبارها قوة تقوم بتغيير العالم بكل مخلفاته وقيمه المتهاكمة . نشعر فى أعماله برؤية " أبوكاليسية " مستحيلة ، تمزج ظاهرة الثورة بمأساة أبطالها ونواتهم ، حيث تتشكل من لا وعيهم فكرة الثورة وتمتزج بذواتهم . ومن أهم أعماله : " السيد كراتسى " ، و " الكوميديا اللاإلهية " .

(٧) ستانيسواف فيسبيلانسكى : انظر هامش رقم (٤١) من الفصل الأول .

- (٨) أ. ج. كريج : انظر هامش رقم (٨) من الفصل الأول.
- (٩) ليون شيللر : انظر هامش رقم (٣٤) من الفصل الأول.
- (١٠) تادووش كانتور : انظر هامش رقم (٣٣) من الفصل الأول.
- (١١) يوزيف شايينا : انظر هامش رقم (٣٦) من الفصل الأول.
- (١٢) ييجي جروتوفسكى : انظر هامش رقم (١٥) من الفصل الأول.

* * *

هوامش الفصل الثالث

- (١) أ. ج. كريج : انظر هامش رقم (٨) من هوامش الفصل الأول .
(٢) ق . ستانيسوافسكى : انظر هامش رقم (٢٨) من هوامش الفصل الأول .
(٣) ي . جروتوفسكى : انظر هامش رقم (١٥) من هوامش الفصل الأول .
(٤) ف . مايرهولد : انظر هامش رقم (٣٠) من هوامش الفصل الأول .
(٥) ف . نيميروفيتش - دانتشينكو - Włodzimierz Niemirowicz-Danczenko : (١٨٥٨ - ١٩٤٣)

مخرج روسى ، مدير مسرح ، ناقد مسرحى ، مؤلف دراما . أسس فى عام ١٨٩٨ مع المصلح المسرحى الكبير ستانيسلافسكى (مسرح الفن) بموسكو . وفى عام ١٩١٩ أسس (ستديو الموسيقى) ؛ وكتب عددا من الدراسات المسرحية والأدبية . أهمها كتابه : " عن المسرح " .

- (٦) ماكس راينهاردت - Max Reinhardt (١٨٧٣ - ١٩٤٣) :

ألمانى الجنسية . واسمه الحقيقى ماكس جودمان - ممثل ، ومخرج ، قدم أولى أعماله كمخرج فى ملاهى وكباريهات برلين . ومنذ عام ١٩٠١ وهو يقدم عروضاً من إخراج لفرقة - " Scan und Rauch " التى ادارها بنفسه فيما بعد . اشتهر راينهاردت بتأوله الجديد لمسرح شكسبير وتفسيره الحديث له ، وكذلك للمسرحيات الكلاسيكية من بينها " الملك أوديب " لسوفوكليس (١٩٠٩) . هاجر إلى أمريكا منذ عام ١٩٣٨ وبقي فيها حتى موته .

- (٧) إيفو جال - Iwo Gall (١٨٩٠ - ١٩٥٩) :

فنان بولندى ، سينوغراف ، مخرج ، مدير لمسارح بولندية متعددة ، معلم تربوى . أدار ورشاً تجريبية فى فنون التمثيل فى سنوات (١٩٤١ - ١٩٤٩) . أسس مسرح " الساحل " بميناء " جدينيا - Gdynia " البولندى .

(٨) ريدوتا - Reduta :

مؤسسة مسرحية مارست أنشطتها في السنوات (١٩١٩ - ١٩٣٩) في بولندا. أسسها المصلح البولندي "يوليوش أوستيرفا - Juliusz Osterwa". احتوت هذه المؤسسة معهدا للتمثيل وفريقا مسرحيا. منذ عام ١٩٢٤ يتغير اسم المؤسسة، ويصبح "مسرح المعمل" الذي تقام فيه تدريبات وعروض تجريبية مسرحية.

(٩) يوزيف شايينا : انظر هامش رقم (٣٦) من هامش الفصل الأول.

(١٠) تادووش كانتور : انظر هامش رقم (٣٣) من هامش الفصل الأول.

(١١) آ. ميتسكيفيتش : انظر هامش رقم (٤) من هامش الفصل الثاني.

(١٢) ي. سووفاتسكى - Juliusz Slowacki (١٨٠٩ - ١٨٤٩) :

شاعر بولندي. مبدع الدراما الرومانتيكية البولندية "كورديان" و"فانتازي" و"بلادينا" و"الابن الفضى لسالومي" وغيرها. يعد سووفاتسكى مجددا في مجال الوسائط والأدوات الفنية المسرحية الجديدة في اللغة الدرامية. وتنقسم مسرحياته الشعرية بطابعها القومي. حيث يناشد فيها التقدم الاجتماعي، ويعلم عن روح التمرد والعصيان ضد الأنظمة الاجتماعية والسياسية ذات الميول الشمولية، كما نرى بوضوح في مسرحياته "الملك / الروح" و"صامويل زبوروفسكى".

* * *

هوامش الفصل الرابع والأخير

(١) بول فورت - Paul Fort (١٨٧٢ - ١٩٦٠) :

كاتب فرنسي ، يرتبط اسمه ارتباطاً وثيقاً بكتابات الرمزيين . من أهم أعماله من جزأين تحت عنوان : Palladis Francaises .

(٢) ق . ستانيسلافسكى : انظر هامش رقم (٢٨) من هوامش الفصل الأول .

(٣) أ . ج . كريج : انظر هامش رقم (٨) من هوامش الفصل الأول .

(٤) أ . أبيا : انظر هامش رقم (٢٠) من هوامش الفصل الأول .

(٥) س . فيسبيلانسكى : انظر هامش رقم (٤١) من هوامش الفصل الأول .

(٦) بارتيتورا - Partitura :

يشق هذا المصطلح من الكلمة الإيطالية : Partitura . ووفقاً للمفهوم المسرحي يعنى : نسخة العرض المسرحي المليئة بملاحظات المخرج ، أو المشرف على العمل الفنى (كما كان فى العصور الوسطى) والمتصل إتصالاً وثيقاً بالعرض المسرحي المقدم فوق الخشبة .

(٧) تادووش كانتور : انظر هامش رقم (٣٣) من هوامش الفصل الأول .

(٨) أنجى فايدا - Andrzej Wajda (ولد فى عام ١٩٢٦) :

بولندى الجنسية . مخرج سينمائى ومسرحى . من أهم أفلامه " الأجيال " و " العُرس - حفلة زواج " و " لاشئ للبيع " و " الأنسة من فيلك " و " الأرض الموعودة " و " ماكبث " و " الإنسان من حديد " و " الإنسان من مرمر " وغيرها من الأفلام البولندية والأوروبية . أما أعماله المسرحية فإنه يحاول أن يقلل من دور الإخراج المسرحي المتدخل فى العمل المسرحي ، وكذلك التقليل من دور الإضاءة والديكور ومفردات العرض المسرحية الدخيلة على الفن المسرحي من فنون أخرى لصالح فنون الأداء التمثيلي . ويبرز هذا الاتجاه بشكل واضح فى مسرحية " عندما ينام العقل " للكاتب الاسباني : Buero Vallejo . الذى قدم بمسرح " نا فولى - Na Woli " فى وارسو عام ١٩٧٦ . ويهتم فايدا فى مرحلته الأخيرة بالتعبير التمثيلي الخالص ، وكذلك بالمساحة (الفراغ) المسرحية والزمن المسرحي فى علاقته

الحيوية الديناميكية بخشبة المسرح وعلاقتها بالجمهور - ونشاهد ذلك بوضوح في مسرحيته "الأبله" لنوستوفسكى، و"ناستازيا فيليبوفنا" لنفس المؤلف الروسى المذكور، بمسرح "المسرح القديم - Teatr Stary" عام ١٩٧٧. ويخرج فليدا فى عدد من المسارح التجريبية فى أمريكا وبلدان أوروبا. وما يزال يبدع أفلاما ومسرحيات تنقسم بطابعها الطليعى الجديد.

(٩) الأجداد - Dziady : انظر هامش رقم (٥) من هوامش الفصل الثانى.

(١٠) ل. شيللر : انظر هامش رقم (٣٤) من هوامش الفصل الأول.

(١١) سكريب - Augustin Eugne Scribe (١٧٩١ - ١٨٧١) :

كاتب دراما فرنسى - عضو الأكاديمية الفرنسية. مبدع الكوميديا الاجتماعية والفودفيل، ألف عددا من الأعمال المسرحية : "أدريانا - Adrianna" وكذلك مسرحية "Decouvreur". اشتهر فى التاريخ كمؤلف يكتب درامات تنقسم بالصنعة المحبوبة، والمواقف المرسومة والنهايات الجيدة، التى تدغدغ المتفرج حسيا ولا تدعه يفكر.

(١٢) أليكسى أوستروفسكى - Aleksy Ostrowski (١٨٢٣ - ١٨٨٦) :

كاتب دراما روسى، تخصص فى الدراما الواقعية التى تظهر لوحة ساخرة / سائيرية للعادات والتقاليد والعلاقات الاجتماعية فى روسيا القرن التاسع عشر. ويكتب فى مسرحياته تحديدا عن وسط تجار موسكو. من أهم أعماله المسرحية : "العاصفة"، و"وظيفة مجزية"، و"ذكريات أفاق".

(١٣) ف. مايور هولد : انظر هامش رقم (٣٠) من هوامش الفصل الأول.

(١٤) شيمون سيركوس - Szymon Syrkus (١٨٩٣ - ١٩٦٤) :

بولندى. فنان معمارى، كان أستاذ مادة المعمار بكلية الهندسة بوارسو. مؤسس كثير من الأحياء السكنية والرؤية المعمارية للمدينة. استفيد من خبرته فى المسرح، عندما اهتم المصلحون المسرحيون البولنديون بفكرة الإضاءات المسرحية الجديدة ومعمارها ذى الوظيفة الدرامية والمسرحية التجريبية، وكيفية خلق رابطة ما بين تشكيل الفضاء المسرحى ومعمار السينوغرافى.

(١٥) أنجى بروناسكو - Andrzej Pronaszko (١٨٨٥ - ١٩٥٨) :

فنان بولندى : رسام، نحات، جرافيك، سينوغراف، واحد من أبرز الفنانين التشكيليين البولنديين ومبدعيه. ومن أهم الفنانين المسرحيين السينوغراف الذين شاركوا فى خلق التجريب المسرحى البولندى بالنصف الأول من القرن العشرين، تعاون مع رجل المسرح والمخرج (المؤلف) ليون شيللر فى أعماله المسرحية،

وتوج هذا في أهم عمل مسرحي تجريبي بولندي لهما في
الثلاثينيات من هذا القرن وهو "الأجداد".

- (١٦) آ. ميتسكيفيتش : انظر هامش رقم (٤) من هامش الفصل الثاني.
(١٧) ي. سووفاتسكي : انظر هامش رقم (١٢) من هامش الفصل الثالث.
(١٨) ب. بروك : انظر هامش رقم (١٣) من هامش الفصل الأول.
(١٩) س. إ. فيتكيفيتش : انظر هامش رقم (٣٩) من هامش الفصل الأول.

* * *



الكتاب : المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق

المؤلفة : باربارا لاسوتسكا – بشونياك.

المترجم : من مُنظَرى المسرح المصرى وأهم مخرجيه التجريبيين منذ

الستينات حتى الآن. ولد فى ١٣ ديسمبر عام ١٩٤٤ فى القاهرة.

أستاذ التمثيل والإخراج والنقد بأكاديمية الفنون. نشرت أول

دراسة له فى مجلة «المسرح» عن تجربته المسرحية الرائدة: «فرقة

فلاحى قرية دنشواى المسرحية» فى السبعينات. صدرت له

مؤلفات وترجمات لعيون الدراما والمسرح البولنديين. من أهمها:

«دروس فى مسرح جروتوفسكى» عام ١٩٩٣. «جماليات فن

الإخراج» ١٩٩٣. «ملاحم المسرح البولندى التجريبى المعاصر»

١٩٩٤ – المجلس الأعلى للثقافة، «شيمبورسكا – شاعرة نوبل»

عام ١٩٩٦، – المجلس الأعلى للثقافة. «مسرح جروتوفسكى

الفقير» عام ١٩٩٧. «ثلاث مسرحيات بولندية تجريبية» عام

١٩٩٩. حاصل على جائزة المؤسسة الدولية للمسرح (ITI)

عام ١٩٩٤.

حاصل على جائزة أحسن مخرج مسرحى عن عام ١٩٩٨،

حاصل على جائزة الدولة التشجيعية فى الإخراج المسرحى. عن

عام ١٩٩٩.

المشروع القومى للترجمة

١ - اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ - الوثنية والإسلام	ك. مادهو باننيكار	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣ - التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقي جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتتكوفا	ت : أحمد الحضري
٥ - ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ - اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفتيش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أندروس. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معصم وعبد الجليل الأزنى وعمر حلى
١١ - مختارات	فيسوفا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد براونستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ - ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ - الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : لطفى عبد الوهاب / فاروق القاضى / حسين الشيخ / منيرة كروان / عبد الوهاب علوب
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ - الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت : يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ - خوذة وألف خوذة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ - تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ - ظلال المستقبل	باتريك بارنر	ت : بكر عباس
٢٥ - مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
٢٦ - دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ - رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو باننيكار	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الطوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ - الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ - التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هويكنز	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣٤ - الرواية العربية	روجر آلن	ت : د. حصة إبراهيم المنيف

٢٥ - الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت
٣٦ - نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧ - واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨ - نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩ - الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ - قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عبد إبراهيم
٤١ - ما بعد المركزية الأوروبية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحي / محمود ملجد
٤٢ - عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣ - اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	ت : المهدي أخريف
٤٤ - بعد عدة أصياف	ألنوس هكسلي	ت : مارلين تاندرس
٤٥ - التراث المغفور	روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ - عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد علي
٤٧ - تاريخ النقد الأدبي الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ - حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتي
٤٩ - الإسلام في البلقان	ه . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ - ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برانة وعثماني الميود ويوسف الأتلي
٥١ - مسار الرواية الإسبانية الأمريكية	داريو بيانوييا وخ . م بينياليستي	ت : محمد أبو العطا
٥٢ - العلاج النفسي التدعيمي	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفي فطيم وعادل دمرداش
٥٣ - الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجاتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ - المفهوم الإغريقي للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحي
٥٥ - ما وراء العلم	جون بولكنجهوم	ت : علي يوسف علي
٥٦ - الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود علي مكي
٥٧ - الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطي
٥٨ - مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ - المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ - التصميم والشكل	جوهانز آيتين	ت : صبري محمد عبد الفنى
٦١ - موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهري
٦٢ - لذة النص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣ - تاريخ النقد الأدبي الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ - برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ - في مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ - خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ - مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدي أخريف
٦٨ - نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ - العالم الإسلامي في أولئ القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمي
٧٠ - ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجت	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد

- ٧١ - السيدة لا تصلح إلا للرمى داريو فو
٧٢ - السياسى العجوز ت . س . إليوت
٧٣ - نقد استجابة القارئ جين . ب . توميكنز
٧٤ - صلاح الدين والمالِك فى مصر ل . ا . سيمينوفا
٧٥ - فن التراجم والسير الذاتية أندريه موروا
٧٦ - چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى مجموعة من الكتاب
٧٧ - تاريخ النقد الأنبى الحديث ج ٢ ريتيه ويليك
٧٨ - العولة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية رونالد روبرتسون
٧٩ - شعرية التأليف بورييس أوسبىنسكى
٨٠ - بوشكين عند «نافورة الدموع» ألكسندر بوشكين
٨١ - الجماعات المتخيلة بندكت أندرسن
٨٢ - مسرح ميجيل ميجيل دى أونامونو
٨٣ - مختارات غوتفريد بن
٨٤ - موسوعة الأدب والنقد مجموعة من الكتاب
٨٥ - منصور الحلاج (مسرحية) صلاح زكى أقطاي
٨٦ - طول الليل جمال مير صادقى
٨٧ - نون والقلم جلال آل أحمد
٨٨ - الابتلاء بالتغرب جلال آل أحمد
٨٩ - الطريق الثالث أنتونى جينز
٩٠ - وسم السيف ميگل دى ترباتس
٩١ - المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق باربر الاسوستكا
٩٢ - أساليب ومضامين المسرح كارلوس ميگل
الإسباني وأمريكى المعاصر مايك فيذرستون وسكوت لاش
٩٣ - محدثات العولة صمويل بيكيت
٩٤ - الحب الأول والصحبة أنطونيو بويرو بايخو
٩٥ - مختارات من المسرح الإشباني قصص مختارة
٩٦ - ثلاث زنبقات ووردة فرنان برودل
٩٧ - هوية فرنسا نماذج ومقالات
٩٨ - الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى ديفيد روبنسون
٩٩ - تاريخ السينما العالمية بول هيرست وجراهام تومبسون
١٠٠ - مساعلة العولة بيرنار فاليط
١٠١ - النص الروائى (تقنيات ومناهج) عبد الكريم الخطيبى
١٠٢ - السياسة والتسامح عبد الوهاب المؤب
١٠٣ - قبر ابن عربى يليه آباء برتولت بريشت
١٠٤ - أوبرا ماهوجنى جيرارچينيت
١٠٥ - مدخل إلى النص الجامع د. ماريا خيسوس روبيرامتى
١٠٦ - الأدب الأندلسى
- ت : حسين محمود
ت : فؤاد مجلى
ت : حسن ناظم وعلى حاكم
ت : حسن بيومى
ت : أحمد درويش
ت : عبد المقصود عبد الكريم
ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
ت : أحمد محمود ونورا أمين
ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
ت : مكارم الغمرى
ت : محمد طارق الشرقاوى
ت : محمود السيد على
ت : خالد المعالى
ت : عبد الحميد شيحة
ت : عبد الرازق بركات
ت : أحمد فتحى يوسف شتا
ت : ماجدة العنانى
ت : إبراهيم الدسوقي شتا
ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
ت : محمد إبراهيم مبروك
ت : محمد هناء عبد الفتاح
ت : نادية جمال الدين
ت : عبد الوهاب علوب
ت : فوزية العشماوى
ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
ت : إيوار الخراط
ت : بشير السباعى
ت : أشرف الصباغ
ت : إبراهيم قنديل
ت : إبراهيم فتحى
ت : رشيد بنحو
ت : عز الدين الكتانى الإدريسي
ت : محمد بنيس
ت : عبد الغفار مكاوى
ت : عبد العزيز شبيل
ت : د. أشرف على دعور

١٠٧ - صورة الغدائي في الشعر الأمريكي المعاصر	نخبة	ت : محمد عبد الله الجعيدى
١٠٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الكنتسلى	مجموعة من النقاد	ت : محمود على مكى
١٠٩ - حروب المياه	جون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ - النساء فى العالم التامى	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١ - المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ - الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣ - راية التمرد	سادى بلانت	ت : أحمد حسان
١١٤ - مسرحيات حصاد كونجى وسكان المستنق	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥ - غرفة تخص المرء وحده	فرجينيا وولف	ت : بسمية رمضان
١١٦ - امرأة مختلفة (نرية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ - المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ - النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش
١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنيل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ - الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١ - الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وايزابيل كمال

(نحت الطبع)

المختار من نقد ت . س . إليوت	مصر القديمة التاريخ الاجتماعى
عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	الخوف من المرايا
الأدب المقارن	العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل
الفجر الكاذب	عدالة الهنود
الشعر الأمريكى المعاصر	جان كوكتو على شاشة السينما
نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	الأرضة
الشرق يصعد ثانية	مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية
الجانب الدينى للفلسفة	غرام الفراعنة
الولاية	نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية والقوانين المعالجة
ثقافة العولة	القصة القصيرة (النظرية والتقنية)
الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	صاحبة اللوكاندة
حيث تلتقى الأنهار	التجربة الإغريقية : حركة الاستعمار والصراع الاجتماعى
النظرية الشعرية عند إليوت وأبونيس	العنف والنبوة
المدارس الجمالية الكبرى	خسرو وشيرين
التحليل الموسيقى	العمى والبصيرة (مقالات فى بلاغة النقد المعاصر)
الإسكندرية : تاريخ ودليل	وضع حد
مختارات من الشعر اليونانى الحديث	التليفزيون فى الحياة اليومية
بارسيفال	أنطوان تشيخوف
اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مختارات من المسرح الإسباني المعاصر

رقم الإيداع

٩٩/١٥٢٥٤

المركز المصرى العربى ت : ٥٨١٥٦٠٧

Teatri Eksperyment pomiedzy teoria a praktyka

لا يهدف هذا الكتاب إلى القيام بتقييم لحركة التجريب المسرحي العالمي، أو تحليل لها، ولا يسعى للقيام بتاريخ للمسرح التجريبي المعاصر، الذي تعود بداياته للنصف الثاني من القرن العشرين وحتى الآن. يهدف الكتاب بلاريب إلى تفسير مصطلح «التجريب المسرحي» وتأويله منذ الخطوات الأولى لظهوره في التاريخ.

وتحاول المؤلفة البولندية تخلص المسرح مما شاب حركة التجريب المسرحي في السنوات الأخيرة من زيف وتصنع وتطاول على أصالة المطروح وغير المستند على جذور الفن المسرحي الخالص.

يسعى الكتاب إلى التوكيد على أن التجريب المسرحي يتزامن مع تطورات حركة المسرح العالمي برمتها، وتثبت المؤلفة - بهذا المفهوم - أن التجريب ليس مجرد موضوعة أو «تقليعة» تتغير لمجرد التغيير، إنما يصاغ منطلقاً من الوعي الضدي بنقض المسلمات، غير معترف بالثوابت والمطلقات.

إنه فعل الاكتشاف في أراضٍ مجهولة بعد، تقوم على محاولات المبدعين المسرحيين لإثراء مفردات التجربة المسرحية، وتسعى إلى تعدد وظائفها.

لذلك تعيد الناقدة البولندية الكبيرة إلى المسرح التجريبي رونقه، وتضعه في أتون تطور مفردات لغة العرض المسرحي، فيصبح هذا التجريب عبر منطوق ما تطرحه صنوا للجديد، وقريناً للحدأة، وقاعدة أصيلة للإبداع الفكري والفني المعاصرين.